

JOÃO PEDRO
RAMOS CILÍNIO

CONTOS ILUSTRADOS A PARTIR DE J.K. ROWLING

JOÃO PEDRO
RAMOS CILÍNIO

CONTOS ILUSTRADOS A PARTIR DE J.K. ROWLING

Projeto apresentado ao IADE - Universidade Europeia, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual, opção de especialização em Design Visual, realizada sob a orientação científica do Doutor Armando Vilas-Boas, Professor Auxiliar do IADE - Universidade Europeia.

Júri

Presidente

Doutor Flávio Henrique de Almeida Hobo
Professor Auxiliar do IADE - Universidade Europeia

Arguente

Doutor Manuel António Carneiro Gaspar de Melo Albino
Professor Adjunto da Escola Superior de Design do Instituto
Politécnico do Cávado e do Ave

Orientador

Doutor Armando Jorge Gomes Vilas-Boas
Professor Auxiliar do IADE - Universidade Europeia

Agradecimentos

Aos meus pais pelo constante apoio, incentivo e investimento em todo o meu percurso académico.

Ao Professor Doutor Armando Vilas-Boas pelo apoio, orientação, disponibilidade, compreensão e motivação. Por exigir sempre o máximo e fazer-me evoluir.

À Sarah pela paciência, carinho e ajuda.

Palavras-chave

Ilustração; literatura infanto-juvenil; J. K. Rowling; *Os Contos de Beedle, o Bardo*; contos.

Resumo

O projecto *Contos Ilustrados a partir de J.K. Rowling* propôs-se desenvolver um livro infanto-juvenil ilustrado a partir da obra *Os Contos de Beedle, o Bardo*, realizando tanto as ilustrações como todo o design editorial do livro. O projecto foi repartido em dois: a parte teórica e a parte prática.

Na parte teórica abordei vários temas relacionados com a ilustração infanto-juvenil, como a sua história, história da literatura infanto-juvenil, o estudo de artistas conceituados e respectivas técnicas e metodologias de trabalho. Sendo as crianças o público alvo a quem se dirige o objecto de estudo do meu projecto, pesquisei a importância dos livros infantis no seu desenvolvimento, assim como o desenvolvimento da percepção visual, para me instruir no sentido de criar um produto que se adequasse a esta faixa etária. Relativamente à parte prática, foram aplicados os conhecimentos adquiridos na parte teórica do projecto, o que possibilitou a experimentação de diversas metodologias, e a exploração e desenvolvimento de competências técnicas no campo da ilustração. Foi trabalhada a relação entre texto e imagem, a qual se traduziu em layouts variados e em tipos de letra legíveis que abraçam o grafismo das ilustrações e a temática dos contos, com o intuito de obter um livro com uma linguagem gráfica consistente, que se evidenciasse como um todo. A realização do projecto permitiu perceber o quão moroso e experimental é o processo de desenvolver um livro infanto-juvenil. Os conhecimentos adquiridos desenvolveram as minhas apetências para os relacionamentos dos elementos textuais com os ilustrativos.

Keywords

Illustration; children's literature; J.K. Rowling; The Tales of Beedle the Bard; short stories.

Abstract

The project Contos Ilustrados a partir de J.K. Rowling set out to develop an illustrated children's book from the book The Tales of Beedle the Bard, creating both the illustrations and the entire visual design of the book. The project was divided into two parts: a theoretical part and a practical part.

In the theoretical part, I dealt with several topics related to children's illustration, such as their history, children's literature history, the study of renowned artists and their work techniques and methodologies. As children are the target audience for the study object of my project, I researched the importance of children's books in their development, as well as the development of visual perception so as to help me create a product that suits this age group. In the practical part, I applied the knowledge researched and acquired in the theoretical part of the project, which allowed me to experiment with several methodologies, and explore and develop technical skills in the field of illustration. One of the focuses of my project was to analyze and work on the relationship between text and image with the intention of obtaining a book having a consistent graphic language that speaks for itself. This resulted in various layouts and readable types of letter that embrace the graphics of the illustrations and the theme of the short stories.

The realization of this project demonstrated clearly how time-consuming and experimental the process of developing a children's book is. The acquired knowledge developed my understanding of the relationships between textual and illustrative elements.

SUMÁRIO

Índice de figuras	15
CAPÍTULO I : INTRODUÇÃO	20
CAPÍTULO II: ENQUADRAMENTO TEÓRICO	24
1. HISTÓRIA DA LITERATURA INFANTIL	26
1.1. Breve introdução à história da literatura infantil	26
1.2. Da família aristocrata à família burguesa	26
1.3. Reconhecimento da infância	27
1.4. Aparecimento da literatura infantil e a sua função educadora	28
1.5. Sucesso comercial	31
1.6. Século XIX – 1ª idade de ouro	35
1.7. Século XX – 2ª idade de ouro	38
1.8. Literatura infantil contemporânea	42
2. J.K. ROWLING - VIDA E OBRA	44
3. HISTÓRIA DA ILUSTRAÇÃO INFANTIL	46
3.1. Breve introdução à história da ilustração infantil	46
3.2. Desenvolvimento tecnológico – Séculos XVII e XVIII	48
3.3. Desenvolvimento tecnológico – Século XIX	51
3.4. Século XX – 1ª metade	60
3.5. Século XX – 2ª metade	63
4. IMPORTÂNCIA DOS LIVROS INFANTIS NO DESENVOLVIMENTO DA CRIANÇA	66
5. COGNIÇÃO	68
6. PERCEPÇÃO DA COR NAS CRIANÇAS - IMPORTÂNCIA DA COR NOS LIVROS INFANTIS	70
7. DESENVOLVIMENTO DA VISÃO A CORES NAS CRIANÇAS – DESENVOLVIMENTO SENSORIAL	74
7.1. Desenvolvimento da visão a cores nas crianças – desenvolvimento linguístico	75
7.2. Utilização das cores nos livros infantis	75
8. PSICOLOGIA DA COR	78
9. ILUSTRADORES	84
9.1. Shaun Tan	84
9.2. Daisuke “Dice” Tsutsumi	88
9.3. Jim Kay	91

CAPÍTULO III: PROJECTO PRÁTICO	96
1. PROCESSO DE ILUSTRAÇÃO	98
2. FORMATO, LAYOUT E TIPOGRAFIA	102
3. APRESENTAÇÃO DAS PÁGINAS	107
4. METODOLOGIA PROJECTUAL	116
CAPÍTULO IV: CONCLUSÕES	118
CAPÍTULO V: BIBLIOGRAFIA	122

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 — Interior da obra <i>A Token for Children</i> (1709) de James Janeway. Extraído de British Library. (Fonte: https://www.bl.uk/collection-items/a-token-for-children)	28
Figura 2 — Folheto da literatura de cordel. <i>The Groans of the Gallows, or the past and present life of WM. Calcraft, the living hangman of Newgate</i> (1847) de William Calcraft. Extraído de British Library. (Fonte: https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/chapbooks)	31
Figura 3 — Interior da obra <i>A Little Pretty Pocket-book</i> (1770) de John Newberry. Extraído de British Library. (Fonte: http://www.bl.uk/britishlibrary/~media/bl/global/english-online/collection-item-images/n/e/w/newberry%20john%20pretty%20b20096%2089.jpg)	33
Figura 4 — <i>Alice no País das Maravilhas</i> (1865) de Lewis Carroll, John Tenniel (ilustrador). Fotografia de Christie's Images Ltd. (Fonte: https://www.theguardian.com/books/2016/may/30/alice-in-wonderland-first-edition-christies-auction#img-2)	34
Figura 5 — <i>O Hobbit</i> (1937) de J.R.R. Tolkien. Fotografia de Sotheby's. (Fonte: https://www.theguardian.com/books/2015/jun/05/hobbit-first-edition-with-jrr-tolkiens-inscription-doubles-sales-record#img-2)	37
Figura 6 — Exemplo do mapa e idioma em <i>O Hobbit</i> (1937) de J.R.R. Tolkien. (Fonte: http://www.hobbit.ca/Hobbit1937_Book-Map-Front.JPG)	39
Figura 7 — <i>Harry Potter e a Pedra Filosofal</i> (1997) de J.K. Rowling. Fotografia de PA:Press Association. (Fonte: https://www.thesun.co.uk/wp-content/uploads/2016/08/nintchdbpict000258201899.jpg?strip=all&w=960)	41
Figura 8 — Ilustrações realizadas através da xilogravura no interior da obra <i>Orbis Sensualium Pictus</i> (1658) de Johann Amos Comenius. (Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9f/Orbis-pictus-003.jpg/640px-Orbis-pictus-003.jpg?1485162713310)	45
Figura 9 — Ilustração de George Cruikshank incluída na obra <i>Oliver Twist</i> (1838) de Charles Dickens. Gravura em metal. (Fonte: http://exhibits.lib.byu.edu/victorianillustrators/2.html#prettyPhoto/1/)	47
Figura 10 — Ilustração de Samuel Croxall incluída na obra <i>The Fables of Aesop</i> (1860). Litografia. (Fonte: http://www.lookandlearn.com/history-images/M812499/The-Fox-and-the-Sick-Lion)	48
Figura 11 — Ilustração <i>The Crow and the Pitcher</i> incluída na obra <i>The Fables of Aesop and Others</i> (1818) de Thomas Bewick. Utiliza as novas técnicas de xilogravura que permitem um maior nível de detalhe. Extraído de The Bewick Society (Fonte: http://www.bewicksociety.org/Fables%20of%20Aesop.html)	50
Figura 12 — <i>Cinderella</i> (1882) publicada pelos McLoughlin Bros. Toy book. Extraído de American Antiquarian Society (Fonte: http://3.bp.blogspot.com/-1tUF8LnQdQ/UK1xyNsJtII/AAAAAAAABHk/eZscw_KSTXA/s1600/Cinderella.+New+York+McLoughlin+Bros.,+ca.+1882.+Pantomime+Toy+Book+Series..JPG)	52
Figura 13 — <i>Alice's Adventures in Wonderland</i> (1890) de Lewis Carrol e John Tenniel (ilustrador). Extraído de British Library (Fonte: http://www.bl.uk/britishlibrary/~media/bl/global/english-online/collection-item-images/c/a/r/carroll%20lewis%20nursery%20c03757%2006.jpg)	53
Figura 14 — <i>Around the World with Santa Claus</i> (1900), ilustrado por Richard Andre, editado por McLoughlin Bros. Cromolitografia. (Fonte: http://pastispresent.org/wp-content/uploads/213990_0001.jpeg)	54
Figura 15 — Ilustração incluída na obra <i>Walter Crane's Painting Book</i> (1889) de Walter Crane. Extraído de University of North Carolina at Chapel Hill (Fonte: https://archive.org/details/waltercranespain00cran)	56

Figura 16 — Ilustração adicional incluída na obra <i>Hey diddle diddle and Baby bunting</i> (1882) de Randolph Caldecott. Extraído de Smithsonian Libraries (Fonte: http://library.si.edu/digital-library/book/heydiddlediddle00cald)	57
Figura 17 — Ilustração do poema <i>The Bubble</i> (1887) de Kate Greenaway. (Fonte: http://www.victorianweb.org/victorian/art/illustration/greenaway/8.jpg)	58
Figura 18 — Ilustração de Arthur Rackham incluída na obra <i>Alice in Wonderland</i> (1907). (Fonte: http://cdn.peterharrington.co.uk/wp-content/uploads/2013/01/75404-R1-497x700.jpg)	59
Figura 19 — Ilustração incluída na obra <i>The Tale of Peter Rabbit</i> (1902) de Beatrix Potter. Extraído de Frederick Warne & Co/BBC (Fonte: https://www.theguardian.com/books/gallery/2016/dec/26/beatrix-potters-landscape-inspirations-in-pictures#img-4)	61
Figura 20 — Ilustração de página dupla incluída na obra <i>Where the Wild Things Are</i> (1963) de Maurice Sendak. (Fonte: http://aphelis.net/wp-content/uploads/2012/05/SENDAK_1963_Where_the_Wild_Things_Are_pp31-32.jpg)	64
Figura 21 — Família sentada à espera das visitas. <i>So Much!</i> (2008) de Trish Cooke (autora) e Helen Oxenbury (ilustradora). (Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=bf88wJP0emA)	70
Figura 22 — Chegadas das visitas. <i>So Much!</i> (2008) de Trish Cooke (autora) e Helen Oxenbury (ilustradora). (Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=bf88wJP0emA)	70
Figura 23 — Mãe e filho sentados à espera do pai. <i>Into the Forest</i> (2004) de Anthony Browne. Fotografia de Magpie That. (Fonte: https://magpiethat.files.wordpress.com/2015/02/img_4786.jpg?w=1000&h=&crop=1&ssl=1)	71
Figura 24 — Utilização de tons laranja/ rosa para assinalar que a personagem não está no mundo real. <i>Just a Dream</i> (1990) de Chris Van Allsburg. (Fonte: http://artisaneducation.com/wp-content/uploads/2015/04/IMG_0459.jpg)	72
Figura 25 — <i>Miffy the Artist</i> (2016) de Dick Bruna. (Fonte: http://webcovers.abramsbooks.com/cover_images/0/9781849763950_s3.jpg)	75
Figura 26 — Ilustração de Shaun Tan incluída na obra <i>The Red Tree</i> (2001), onde o artista aborda temas como a solidão e a depressão. (Fonte: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/7e/92/08/7e9208e935ce38a10202d93451cecae.jpg)	83
Figura 27 — Ilustração de Shaun Tan incluída na obra <i>The Arrival</i> (2006), onde é possível observar o mundo surreal criado pelo autor. (Fonte: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/bb/27/13/bb271308ba62b071210e991d0ca991ce--shaun-tan-art-pictures.jpg)	84
Figura 28 — <i>Happy New Year!</i> (2015) de Shaun Tan, ilustração realizada através da técnica de pastel de óleo. (Fonte: http://www.shauntan.net/images/pencil-bird_s.jpg)	85
Figura 29 — <i>Never be late for a parade</i> (2013) de Shaun Tan, ilustração incluída na obra <i>Rules of Summer</i> , pintura a óleo. (Fonte: http://www.shauntan.net/images/books/Summer/summer%20parade%20s.jpg) ..	86
Figura 30 — Ilustração de Dice Tsutsumi para a curta-metragem <i>The Dam Keeper</i> (2014). (Fonte: http://i.imgur.com/RualtY2.jpg)	87
Figura 31 — Ilustração realizada a grafite por Dice Tsutsumi (2015). (Fonte: http://www.imgrum.org/media/939917404848870852_987018668)	88

Figura 32 — Ilustração de Dice Tsutsumi realizada a aguarela (2015). (Fonte: http://scontent.cdninstagram.com/t51.2885-15/s750x750/sh0.08/e35/12328168_201459796861880_593299980_n.jpg?ig_cache_key=MTEzNjM1NzU2MDUzMDA2NDcwOA%3D%3D.2)	89
Figura 33 — Modelo em cartão que auxiliou Jim Kay a pintar a capa do livro <i>Harry Potter and the Philosopher's Stone</i> (2015). (Fonte: https://images.pottermore.com/bxd3o8b291gf/2LaY2kUb3iOlg4gGee6gAA/a9d77f65ac7e4fe853d15d31ce91c579/Jim_Kay_Diorama_2_Cover_Hogwarts_Express.jpg?w=1330&q=85)	91
Figura 34 — Capa de <i>Harry Potter and the Philosopher's Stone</i> , onde Jim Kay utilizou o modelo em cartão como referência (2015). (Fonte: https://i.guim.co.uk/img/media/04e655ac4d4e4375d31201beaf58187cb28b5b47/0_0_7948_4762/7948.jpg?w=1920&q=55&auto=format&usm=12&fit=max&s=a7f4c0bce7f6e1b05021f2b7543f215d)	91
Figura 35 — Ilustrações da mandrágora. Ilustração incluída na obra <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i> , edição ilustrada (2016) de J.K.Rowling e Jim Kay (ilustrador). (Fonte: https://lh3.googleusercontent.com/3VjhW1v7rgW5Q0HpaUL6NskopuxqoCcH0cJdJK-fhkCSN90MrFP-dHBBGiBvh1sWxfXT2pxYQPPn7w=s0-tmp.jpg)	92
Figura 36 — Hermione à frente da porta inspirada nos apontamentos feitos por Jim Kay no seu caderno de esboços. Ilustração incluída na obra <i>Harry Potter and the Philosopher's Stone</i> , edição ilustrada (2015) de J.K.Rowling e Jim Kay (ilustrador). (Fonte: https://images.pottermore.com/bxd3o8b291gf/52vPQPYTWggsWiSoWyssok/b6f5b4f90d75fe569b75b5823e62caa7/Hermione_-_Jim_Kay_1_.jpg?w=1330&q=85)	93
Figura 37 — Pequenos estudos de composição para a primeira ilustração do conto <i>O feiticeiro e o caldeirão saltitante</i> .	97
Figura 38 — Estudos conceptuais do rei pertencente ao conto <i>A Coelho Babita e a Árvore Tagarela</i> .	98
Figura 39 — Estudos de cor do rei pertencente ao conto <i>A Coelho Babita e a Árvore Tagarela</i> .	98
Figura 40 — Estudos do feiticeiro pertencente ao conto <i>O Feiticeiro e o Caldeirão Saltitante</i> .	98
Figura 41 — Estudos de composição para uma das ilustrações de <i>O Feiticeiro e o Caldeirão Saltitante</i> .	99
Figura 42 — Escolhida a composição, foi realizado um esboço em tamanho real e pormenorizado, para depois ser digitalizado.	99
Figura 43 — Após ser digitalizado o desenho é tratado no Photoshop e são colocadas as cores base.	100
Figura 44 — Aplicadas as cores base, avança-se para a volumetria e restantes procedimentos.	100
Figura 45 — Aplicadas as cores base, avança-se para a volumetria e restantes procedimentos. Dimensões das páginas e margens (medidas em mm).	102
Figura 46 — Tipografia <i>Baskerville</i> .	103
Figura 47 — Tipografia <i>Bigelow Rules</i> .	104
Figura 48 — Fontes utilizadas no texto.	105
Figura 49 — Capa.	106
Figura 50 — Contracapa.	106

Figura 51 — Páginas de guarda.....	106
Figura 52 — Página de rosto.	107
Figura 53 — Página da introdução.	107
Figura 54 — Página da introdução.	108
Figura 55 — Páginas do conto <i>O Feiticeiro e o Caldeirão Saltitante</i>	108
Figura 56 — Páginas do conto <i>O Feiticeiro e o Caldeirão Saltitante</i>	109
Figura 57 — Páginas do conto <i>O Feiticeiro e o Caldeirão Saltitante</i>	109
Figura 58 — Páginas do conto <i>O Feiticeiro e o Caldeirão Saltitante</i>	110
Figura 59 — Páginas do conto <i>A Coelha Babita e a Árvore Tagarela</i>	110
Figura 60 — Páginas do conto <i>A Coelha Babita e a Árvore Tagarela</i>	111
Figura 61 — Páginas do conto <i>A Coelha Babita e a Árvore Tagarela</i>	111
Figura 62 — Páginas do conto <i>A Coelha Babita e a Árvore Tagarela</i>	112
Figura 63 — Páginas do conto <i>A Fonte do Justo Merecimento</i>	112
Figura 64 — Páginas do conto <i>A Fonte do Justo Merecimento</i>	113
Figura 65 — Páginas do conto <i>A Fonte do Justo Merecimento</i>	113
Figura 66 — Páginas do conto <i>A Fonte do Justo Merecimento</i>	114
Figura 67 — Páginas de contraguarda.	114

CAPÍTULO I: INTRODUÇÃO

O projecto *Contos Ilustrados a partir de J.K. Rowling* surge da oportunidade em aproveitar o Mestrado em Design e Cultura Visual para aprofundar conhecimentos numa área de interesse pessoal, a ilustração infantil, e aliá-la à necessidade de aplicar os conhecimentos adquiridos durante a licenciatura em design, e num estágio que se seguiu na agência de publicidade Leo Burnett.

Partindo desta permissão comprometi-me não só a ilustrar, como também em desenvolver todo o design visual, de um livro infantil a partir de um conjunto de contos da obra *Os Contos de Beedle o Bardo de J.K.Rowling*.

A escolha de ilustrar esta obra não foi fruto do acaso. Após uma pesquisa que me conduziu a diversas obras de literatura infanto-juvenil, *Os Contos de Beedle o Bardo* não só era a única que, até então, não tinha uma edição ilustrada comercialmente, como pertencia ao universo mágico de *Harry Potter*. As obras de J.K.Rowling fizeram parte da minha infância, sendo responsáveis por inúmeras horas de leitura onde a minha imaginação ia de encontro ao universo fantástico criado pela autora, facilitando a escolha desta obra.

Apesar do desenho ser uma actividade que me acompanhou ao longo da vida, apenas no segundo ano da licenciatura, na cadeira de Ilustração, despoletou e evoluiu em mim o gosto pela ilustração infantil. Na cadeira de Ilustração tive a oportunidade de aprender, de uma forma superficial, um pouco sobre a história da ilustração infantil, assim como técnicas de storytelling e conceitos relativos ao desenvolvimento das personagens.

A partir de então fui lendo e investigando questões relacionadas com esta área, pesquisando ilustradores e procurando conhecer e perceber as respectivas técnicas artísticas. Não sendo a ilustração o meu único foco, o conhecimento adquirido era esporádico e pouco consistente, sentindo haver grandes lacunas não só a nível técnico como também em termos de conhecimento histórico.

O projecto *Contos Ilustrados a partir de J.K. Rowling* propôs-se desenvolver um livro infanto-juvenil ilustrado a partir da obra *Os Contos de Beedle, o Bardo*, realizando tanto as ilustrações como todo o editorial visual do livro.

O projecto foi repartido em dois: a parte teórica e a parte prática. Na parte teórica, comecei por abordar a história da literatura e da ilustração infanto-juvenil, desde os seus primórdios até aos dias que correm, com o objectivo de conhecer a sua evolução e

o melhor que já foi feito dentro destas áreas. Visando conhecer melhor o público-alvo desta obra, as crianças e pré-adolescentes, foram também abordadas temáticas como a psicologia infantil, percepção visual infantil e psicologia das cores, de forma a procurar saber como estas funcionam, o que é mais apelativo para os destinatários e de que forma este conhecimento se poderia transformar em valor acrescentado na realização da parte prática do projecto.

Foram ainda investigados diversos ilustradores de renome, não só para conhecer o seu trabalho, como também para conhecer as suas técnicas de ilustração e metodologias de trabalho. Relativamente à parte prática, foram aplicados os conhecimentos adquiridos na parte teórica do projecto, o que possibilitou a experimentação de diversas metodologias, e a exploração e desenvolvimento de competências técnicas, digitais e manuais, no campo da ilustração. Foi trabalhada a relação entre texto e imagem, procurando aplicar os conhecimentos adquiridos na licenciatura em design visual. Esta prática traduziu-se em layouts variados que procuram explorar as formas das ilustrações, e em tipos de letra legíveis que abraçam o grafismo das ilustrações e a temática dos contos, com o intuito de obter um livro com uma linguagem gráfica consistente, que se evidenciasse como um todo.

CAPÍTULO II: ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1. HISTÓRIA DA LITERATURA INFANTIL

1.1. Breve introdução à história da literatura infantil

É difícil definir quando começou a literatura infantil. Apesar de se ter começado a escrever especificamente para as crianças, quando se reconheceu a infância como uma fase distinta da vida humana com necessidades específicas, existem evidências em como as crianças da antiguidade clássica liam fábulas. As fábulas seriam contadas às crianças através da tradição oral, e passadas e adaptadas de geração em geração. O seu conteúdo nem sempre era o mais apropriado, contendo temas indecentes e eróticos (McCulloch, 2011, pp. 29–30).

Peter Hunt argumenta que a literatura infantil é constituída apenas por textos «escritos expressamente para crianças que são reconhecidas como crianças, com uma infância reconhecível nos dias de hoje» (Grenby, 2008, p. 3).

1.2. Da família aristocrata à família burguesa

Desde os seus primórdios a literatura infantil está ligada à pedagogia, surgindo no séc. XVII com o reconhecimento por parte da sociedade de que as crianças tinham necessidades específicas, e com a formação do modelo familiar que preserva e estimula as ligações afectivas entre os seus membros. Desde a Europa feudal da Idade Média, predominava uma classe aristocrática para a qual o casamento era um meio de expandir o seu domínio através vínculos familiares, com o objectivo de manter propriedades e transmitir heranças. O matrimónio era contraído por interesses e não por laços afectivos, não existindo uma ligação entre os cônjugues ou os seus descendentes. (Nikolajeva, 1995; Zilberman, 2015).

O conceito de infância era ainda inexistente; as crianças desta época eram consideradas e tratadas como adultos, vestiam o mesmo tipo de roupa, partilhavam o mesmo ambiente social (festas, execuções, etc.) e laboral, eram apenas uma versão miniatura e menos experiente (McMunn & McMunn, 1972). Sobre esta época diz-nos Stone (1977, pp. 81–82):

«Devido às condições tecnológicas e sociais da época, os terrenos e a comida determinavam o tamanho da população, que era controlada por causas naturais, sociais e culturais. O resultado era uma população onde aproximadamente metade tinha menos de vinte anos e apenas uma mão cheia mais que sessenta; na qual o casamento era adiado mais do que em qualquer outra sociedade conhecida; na qual morriam tantas crianças que apenas podiam ser consideradas como descartáveis; na qual a própria família era uma associação desprendida de transientes, constantemente dividida pela morte dos pais ou filhos, ou pela saída prematura destes últimos de casa. [...] Ninguém podia esperar manter-se junto por muito tempo, facto que afectava profundamente todas as relações humanas. [...] É bastante claro que a relativa falta de preocupação com as crianças estava ligada à sua fraca expectativa de sobrevivência, existindo uma correlação secular entre a alta mortalidade e o baixo gradiente de afecto.»

1.3. Reconhecimento da infância

Com a Idade Moderna os estados absolutistas ganham força e os reis consolidam o seu poder. A aristocracia perde domínio, o feudalismo é abolido e abandonam-se os laços de parentesco impessoais ligados por interesses, favores e dívidas. Surge o capitalismo, e a classe burguesa liberal difunde a sua ideologia familiar fundada na promoção de afecto como nos relata Zilberman (2015) «entre esposos, estimulando a instituição do casamento; e entre pais e filhos, por estar interessada na harmonia interior do núcleo familiar.» O novo conceito de estrutura familiar assenta os seus valores na primazia pela vida doméstica, através do matrimónio e educação dos herdeiros; no afecto e solidariedade entre os membros da família; na privacidade e intimismo, essenciais para a identidade familiar.

Reconhece-se a infância como um período especial na vida das pessoas e são editados os primeiros tratados de pedagogia, escritos pelos protestantes ingleses e franceses no século XVII, onde é reconhecida a fragilidade biológica da criança comparativamente à fase adulta. A valoração da infância manifesta-se no seio familiar que se torna mais unido, onde a responsabilidade maior é assegurar o crescimento saudável dos filhos e promover o seu desenvolvimento intelectual.

O reconhecimento da infância muda o quotidiano da classe média; a criança é afastada dos meios de produção devido à sua fragilidade, tornando-se dependente dos mais velhos. Menoridade, fragilidade física e moral, e imaturidade intelectual e afectiva, são o conjunto de atributos que passaram a qualificar as crianças e demonstravam a sua diminuição social (Zilberman, 2015).

1.4. Aparecimento da literatura infantil e a sua função educadora

É a escola que assume o papel de introduzir a criança na vida adulta, e é um dos meios mais bem sucedidos da educação burguesa, muito pelo facto de ser a burguesia do século XVIII e XIX a patrocinadora da expansão e aperfeiçoamento do sistema escolar. Através da escola as crianças são manipuladas de forma a respeitar as normas impostas pela classe burguesa, que vai utilizar a literatura infantil como outro dos meios para difundir as suas normas (Zilberman, 2015).

O reconhecimento da literatura como um eficaz meio pedagógico para educar uma criança, é um dos principais impulsionadores do desenvolvimento da literatura infantil (Nikolajeva, 1995). Diz-nos Baumgärtner (cit. por Zilberman, 2015) «O que chamamos de literatura infantil “específica”, isto é, os textos escritos exclusivamente para crianças, tem a sua origem primariamente não em motivos literários, mas pedagógicos.»

Até ao início do século XVIII poucos eram os livros direccionados apenas para crianças. As fábulas, os romances cavaleirescos, ou até mesmo os contos de fadas já existiam, mas eram escritos tanto para o público infantil como adulto. Tomemos como exemplo a obra *Winter-Evenings Entertainments* (1697) de Nathaniel Crouch, que apesar de ser constituída por adivinhas, imagens, entre outros elementos que a tornariam aos olhos de muitos como uma das obras primordiais da literatura infantil, tem escrito na sua folha de rosto «Excelentemente acomodado às fantasias dos miúdos e graúdos» (Grenby, n.d. b). Os primeiros textos escritos entre 1740 e 1750, por pedagogos e professores, têm o intuito de instruir os jovens leitores das normas, religião, moral, conduta social, entre outros sistemas de crenças e ideias, e ficarão conhecidos como “Contos Morais” (Zilberman, 2015; Grenby, n. d. a). Como exemplo do carácter pedagogo dos textos, temos os contos do séc. XVIII e início séc. XIX que advertiam os jovens leitores, através

de histórias e poemas, para o terrível destino das crianças mal-comportadas (Grenby, 2008, p. 7). É o caso da obra *A Token for Children* de James Janeway onde são relatados os principais pecados cometidos pelas crianças como a preguiça, a desobediência ou desatenção às lições, a quem esperava a salvação e felicidade, caso renunciassem tais perversidades.

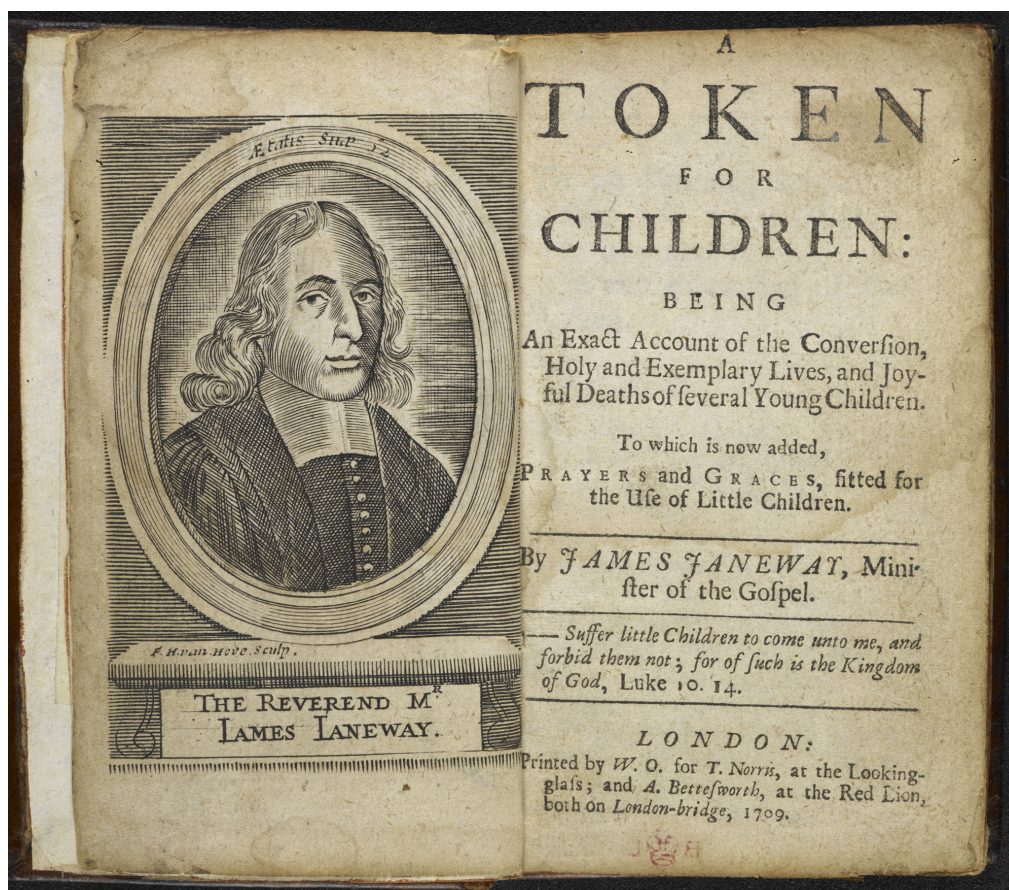


Figura 1 — Interior da obra *A Token for Children* (1709) de James Janeway. Extraído de British Library. (Fonte: <https://www.bl.uk/collection-items/a-token-for-children>)

Devido ao carácter conservador e religioso dos primeiros livros infantis, escritores protestantes como James Janeway acreditavam que estes seriam melhor aceites se as crianças tivessem gosto em lê-los. Na sua obra *A Token for Children*, Janeway constrói deliberadamente as narrativas

«em torno de uma única criança, com os adultos a desempenharem papéis secundários. (...) As crianças de Janeway são mais sábias e nobres do que qualquer adulto, e frequentemente advertem-nos. Isso apelava, sem dúvida, às fantasias de poder das crianças. Também eram heróicas, lutando valentemente contra o pecado (...) Pode-se mesmo especular que as mortes dos protagonistas de Janeway dramatizavam outra fantasia comum das crianças: o desejo de se perderem dos pais, para que estes percebessem o quanto sentiam a sua falta aquando da sua ausência.» (Grenby, 2008, p. 6).

Para que o leitor se identificasse com os perigos e dilemas das personagens, grande parte dos contos morais eram concebidos num ambiente familiar ao leitor. Esta familiaridade extendia-se ao valores ensinados tais como o

«trabalho árduo, a poupança e a honestidade; às virtudes morais como a solicitude pelo outro; virtudes sociais como a cortesia, caridade e obediência aos pais; e a racionalidade que desdenhava o medo do escuro ou fantasmas, e rejeitava o sentimentalismo e as emoções excessivas.» (Grenby, n. d. a).

Também o livro *A book for Boys and Girls* de John Bunyan exemplifica o porquê dos textos puritanos serem tão atractivos para as crianças, através dos seus poemas «de tom leve, astutamente construídos para atrair o leitor» (Grenby, 2008, p. 5).

1.5. Sucesso comercial

Com o número crescente de escolas em cidades e vilas, pelo final do século XVII, era cada vez maior o número de crianças que sabia ler, inclusive as mais pobres. (Hunt, 2004, p. 240). À medida que os níveis de literacia aumentavam entre o público infantil, tornava-se impossível controlar aquilo que deviam ou não ler. Os textos morais e religiosos eram considerados pelas crianças como «excessivamente moralistas para serem interessantes e demasiado enfadonhos» (Nikolajeva, 1995, p. 30), que preferiam a literatura de cordel dirigida para o público adulto.

A literatura de cordel eram pequenos folhetos com ilustrações grotescas, de custo reduzido, que pelo seu tamanho eram facilmente transportados e comercializados pelos vendedores ambulantes do século XVII e XIX. O seu conteúdo variava entre contos populares, poesia infantil, adivinhas, contos morais, histórias bíblicas e temas que apelassem às massas. O seu preço reduzido tornava-os populares entre a população mais pobre e semi-letrada (Hunt, 2004, p. 320; Weinstein, 2005, p. 4). O interesse crescente das crianças pela literatura de cordel, que se prolongou durante todo o século XVIII, não agradava às instituições educativas e religiosas, que se esforçavam para ultrapassar esta dependência do público infantil oferecendo novo material de leitura.

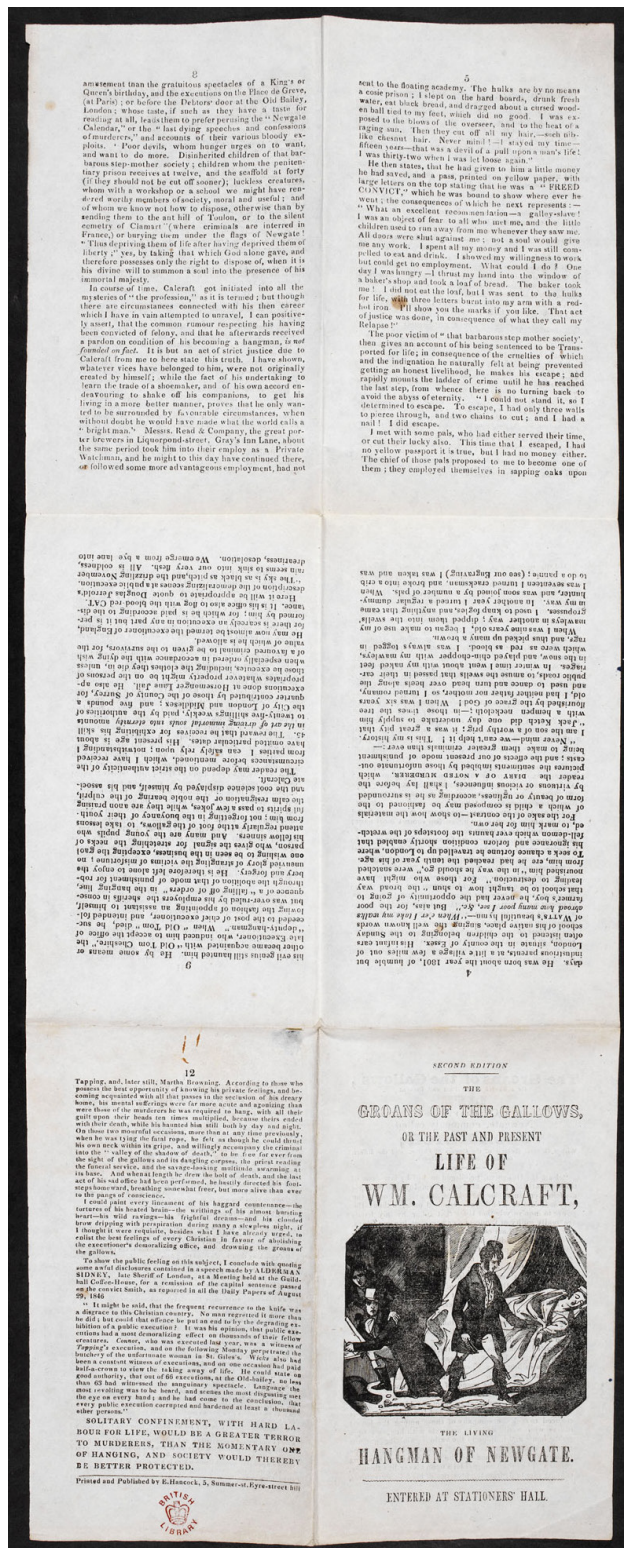


Figura 2 — Folheto da literatura de cordel. *The Groans of the Gallows, or the past and present life of WM. Calcraft, the living hangman of Newgate* (1847) de William Calcraft. Extraído de British Library. (Fonte: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/chapbooks>)

À medida que as doutrinas educativas começaram a ver a escrita infantil como algo mais do que um meio para passarem os seus ideais religiosos, os livros infantis começaram a mudar.

Surgiu uma heterogeneidade nos livros disponíveis para as crianças, que se apresentava através de «histórias morais, histórias de animais, histórias instructivas, cartilhas» (Nikolajeva, 1995, p.33), suscitando a atenção dos editores comerciais que viam um grande potencial neste mercado. Reparando no interesse das crianças pela literatura de cordel, e no esforço dos sistemas educativos para que estas lessem as suas obras moralizantes, foi encontrado um nicho no mercado da literatura infantil ainda inexplorado.

John Newbery é um dos editores que vai explorar esta falha no mercado, tentando apelar às crianças, através de alternativas aos folhetos da literatura de cordel, como também aos pais e educadores, não descuidando os valores dos livros oficiais. Tomando conhecimento da diversidade de livros infantis existentes - «folhetos, livros escolares, manuais de aconselhamento, fábulas de Esopo» (Nikolajeva, 1995, p.33) - recolhia elementos de cada um destes para aumentar a competitividade dos seus próprios livros. A utilização de ilustrações a complementar o texto é uma ideia originária da literatura de cordel, que Newbery não só adaptou às suas publicações, como tornou num elemento indispensável em todos os livros infantis. Influenciado pelas teorias da tabula rasa do filósofo John Locke, Newbery acreditava na educação através do divertimento, e os seus livros tornam-se o modelo que os restantes editores tentam imitar.



Figura 3 — Interior da obra *A Little Pretty Pocket-book* (1770) de John Newbery. Extraído de British Library. (Fonte: <http://www.bl.uk/britishlibrary/~media/bl/global/english-online/collection-item-images/n/e/w/newbery%20john%20pretty%20b20096%2089.jpg>)

Newbery é o primeiro editor comercial a fazer da publicação de livros infantis um sucesso comercial permanente, servindo-se não só da distribuição, como também da publicidade nos mais importantes jornais provinciais, para assegurar a entrada no mercado rural e assegurar bons níveis de vendas. Pelo seu contributo no desenvolvimento da literatura infantil, John Newbery é considerado o “pai da literatura infantil” (Grenby, n. d. b; Susina, 1993; Hunt, 2004, p. 24).

Pelo início do século XIX, com o consolidamento do mercado de livros infantis e desenvolvimento da vasta oferta de literatura existente, os livros infantis emergem como classe literária.

1.6. Século XIX - 1ª idade de ouro

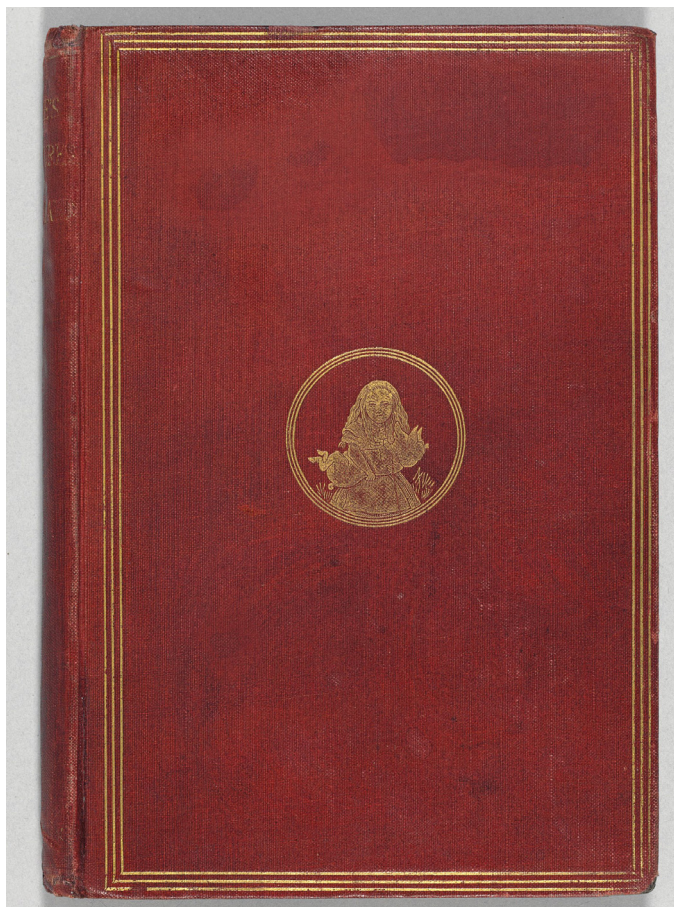


Figura 4 — *Alice no País das Maravilhas* (1865) de Lewis Carroll, John Tenniel (ilustrador). Fotografia de Christie's Images Ltd. (Fonte: <https://www.theguardian.com/books/2016/may/30/alice-in-wonderland-first-edition-christies-auction#img-2>)

Na passagem do século XVIII para o século XIX a escrita da literatura infantil era dominada por dois grupos distintos de mulheres, as educadoras racionais e as evangélicas, que através da escrita para crianças e adultos, procuravam ganhar respeito, aceitação e firmar o seu lugar na sociedade. Mudanças no conceito da mulher tornaram a sua função mais privada e doméstica, sendo o ideal social de feminilidade formado pela virtude, modéstia e moralidade. Esta nova ideologia de feminilidade, no que à escrita infantil diz respeito, traduziu-se na mulher educadora e guardiã da criança, encarregue de transmitir valores morais. Sobre a influência da mulher na literatura infantil diz-nos Hunt (2004, p. 352):

«Ao proporem as virtudes cristãs ou práticas, e fazerem da família e lar o lugar da virtude, elas feminizaram a criança e o género e, ao adoptarem um propósito educativo para a sua escrita, desenvolveram um estilo íntimo e eventualmente realista.(...) Começaram um processo encoberto, construindo um conceito feminizado da criança e dando um propósito didático, reformador e socializador à literatura infantil, a qual imbuíu o seu desenvolvimento através de modos cada vez mais sofisticados».

A mulher escritora encontra na literatura uma ferramenta de proselitismo, e através dos seus textos procura moralizar a nação, educar as crianças e controlar o seu comportamento (Hunt, 2004, p. 357).

Durante o século XIX o mercado da literatura infantil vai prosperar como nunca antes, devido ao rápido crescimento populacional que acarreta consigo o aumento da classe média, ao movimento de procura pela educação universal que aparece na Europa e que se traduz no aumento de oportunidades educacionais, e aos avanços tecnológicos que permitiram fazer tanto o papel como o processo de impressão a um preço razoável (Hunt, 1996, pp. 646 - 647). A literatura infantil do século XIX evolui no sentido de ver na infância um lugar de inocência e salvação, onde «o adulto pode regressar a uma espécie de espaço edénico» (McCulloch, 2011, p. 39), e coincide com a afirmação do núcleo familiar como um porto seguro contra uma sociedade cada vez mais industrializada, desinteressante e desprovida de imaginação. Juntando todos estes factores com o declínio gradual da religião, deu espaço a uma relação mais estreita entre a infância, natureza e imaginação (McCulloch, 2011, p. 39).

Durante a segunda metade do século XIX - conhecida como a idade de ouro da literatura infantil, pelos clássicos infantis escritos ainda hoje lidos pelas crianças - «dá-se o desenvolvimento do carácter distinto da literatura infantil, e produziu-se um significável número de obras duradouras,(...) que definiu uma abordagem narrativa que parecia falar directamente com a criança» (Thacker & Webb, 2002, p. 41).

A literatura infantil torna-se mais criativa e imaginativa e alguns dos clássicos produzidos nesta época como, *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll em 1865, e *A Princesa e o Goblin* de George MacDonald em 1872, distanciavam-se do grupo de obras morais publicadas pelos escritores evangélicos, eram antes uma apologia à imaginação infantil.

As obras de fantasia ganham o seu espaço, com elementos sobrenaturais ou irreais, narrativas que não requerem um “mundo real” constituído por factos verídicos, onde as regras da realidade podem ser suspensas, por oposição à realidade penosa criada pelos evangelistas. Nestas histórias podem existir animais com características humanas, ou crianças humanas com características sobrenaturais. Tomemos como exemplo a obra *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll, onde personagens como os animais, cartas de baralho e peças de xadrez falam, vestem roupa e assumem o papel de pessoas adultas. Esta obra é considerada um ponto de viragem na literatura infantil que assinala o início da idade de ouro, e que atraiu não só a atenção das crianças como dos adultos. Destaca-se pela dualidade do público a que apela, trazer à tona a liberdade de pensamento nos livros infantis, distanciar-se do tom moralizante dos anteriores contos infantis e focar-se essencialmente no prazer da leitura. Alice, a personagem principal do conto, insiste em ter uma voz, demonstrar a sua opinião e recusa seguir as regras. Desafia convenções sociais quando adopta comportamentos que seriam puníveis na sociedade victoriana, como levantar questões que demonstram a irracionalidade, contradição e injustiça dos adultos, ou quando se zanga e corrige personagens que são mais velhos do que ela. A não classificação destes contos como literatura imoral por parte dos evangelistas, e a tradução e publicação dos contos dos irmãos Grimm em 1823, são indicadores do crescimento da aceitação deste tipo de literatura, tanto que algumas das obras infantis mais importantes da segunda parte do século XIX pertencem ao campo da fantasia. Carroll é o responsável pelo começo da primeira idade de ouro da literatura infantil, que irá durar até ao início do século XX (Knowles & Malmkjaer 2003; Reynolds, n. d.).

1.7. Século XX - 2ª idade de ouro

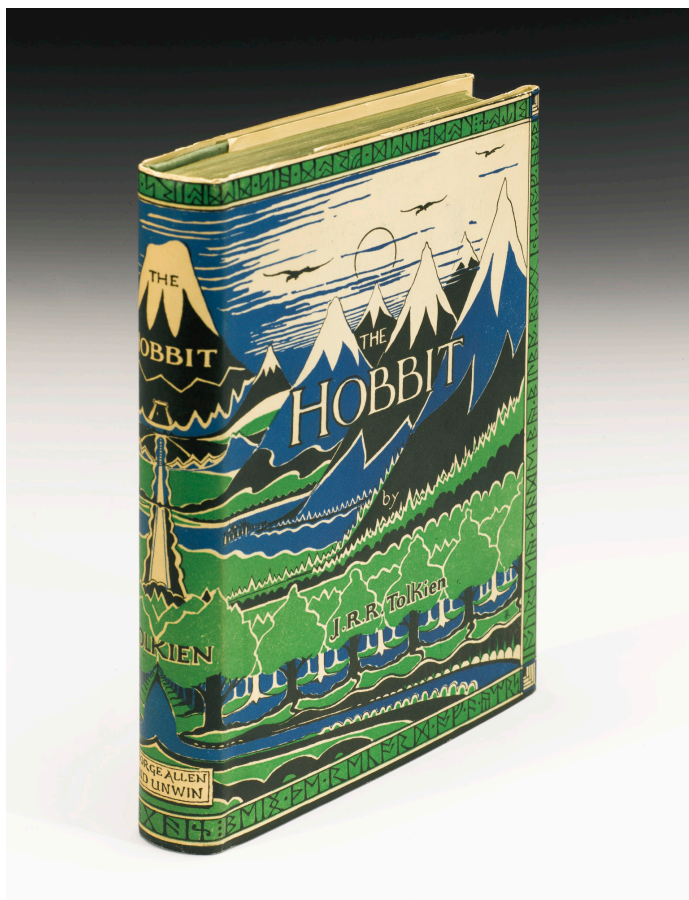


Figura 5 — *O Hobbit* (1937) de J.R.R. Tolkien. Fotografia de Sotheby's. (Fonte: <https://www.theguardian.com/books/2015/jun/05/hobbit-first-edition-with-jrr-tolkiens-inscription-doubles-sales-record#img-2>)

A literatura infantil do século XX é fortemente afectada pela guerra e política. Neste século dá-se a Primeira Guerra Mundial, que afecta um pouco a literatura infantil, e a Segunda Guerra Mundial, onde o impacto foi maior e houve repercursões a nível da produção dos livros devido à escassez de papel, falta de trabalhadores que estavam em serviço militar, e bombardeamentos aos edifícios das editoras. Relativamente à política, os regimes ditatoriais que surgem na Alemanha, Itália, Espanha e Portugal vão influenciar o conteúdo dos livros infantis nos respectivos países (Hunt, 1996, p. 647).

Apesar da instabilidade sentida, surge um novo tipo de histórias de aventuras durante o período entreguerras, que fugia à versão estereotipada existente. Em vez do herói viril, de

escola pública e que lutava nos mais recônditos lugares do mundo, nas novas aventuras “locais” o herói pertence à classe média, e a acção desenrola-se em aventuras mais plausíveis de pequena escala. Arthur Ransome, escritor que domina a literatura infantil entre a Primeira e Segunda Guerra Mundial, vai desenvolver este novo tipo de aventuras, cujas narrativas « podiam ser experienciadas durante as férias das crianças nos subúrbios, que não eram exóticos ou fantásticos.» (Knowles & Malmkjaer, 2003, p. 23).

Ainda que o período entreguerras não seja particularmente criativo e produtivo para a literatura infantil, as histórias de fantasia continuam a ser escritas e emergem narrativas onde a mitologia e magia são usadas para criar histórias de aventura infantis. Exemplo deste género literário é a obra *O Hobbit* de J.R.R. Tolkien, publicada em 1937, que pelo seu nível de detalhe - «Em *O Hobbit* ele recria o mundo com um detalhe minucioso. Havia mapas, história natural, geologia e idiomas, no mundo onde as aventuras decorriam.» (Knowles & Malmkjaer, 2003, p. 24) – aproximava-se da ficção científica. Só em meados da década de 1960, com o sucesso da trilogia *O Senhor dos Anéis*, é que *O Hobbit* ganha reconhecimento e é considerado um clássico da literatura infantil. Apesar do sucesso de *O Senhor dos Anéis* entre as crianças, não era intenção de Tolkien que este fosse considerado um livro infantil, contudo a obra facilmente se inseria neste género

«Em muitos aspectos a narrativa facilmente se inseria no género de ficção tradicional juvenil (...) Tolkien provém uma missão a ser realizada pelo herói (masculino) e seus companheiros. Aguentam várias aventuras que enfrentam numa longa e perigosa jornada. O Bem e o Mal são apresentados sem subtilezas e as escolhas morais são facilmente perceptíveis, mas nem sempre fáceis de fazer.» (Knowles & Malmkjaer, 2003, p. 24).

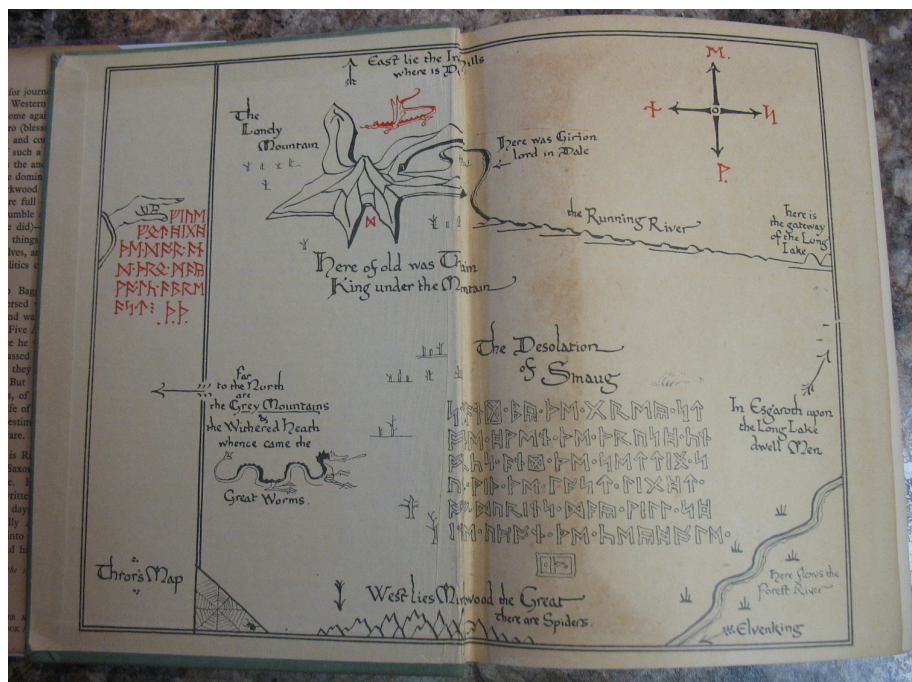


Figura 6 — Exemplo do mapa e idioma em *O Hobbit* (1937) de J.R.R. Tolkien. (Fonte: http://www.hobbit.ca/Hobbit1937_Book-Map-Front.JPG)

Outro clássico pertencente à fantasia que marca esta época, é a série *As Crônicas de Nárnia*, escrita por C.S. Lewis, com o primeiro volume *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* publicado em 1950. Nesta obra o autor aborda temas tabu para as crianças dos anos 50, como a violência, dor, morte e como em *Senhor dos Anéis*, também nesta obra há uma clara divisão entre o bem e o mal, certo e errado (Knowles & Malmkjaer, 2003, p. 25).

O interesse crescente dos editores na literatura infantil durante a década de 1950 e 1960, atraiu escritores de mérito para este gênero literário, havendo um grande desenvolvimento da sua forma e conteúdo. Assim se inicia a segunda idade de ouro da literatura infantil e chega ao fim a falta de criatividade que marcou o período entreguerras. Esta época é caracterizada pela forma como a mitologia e magia dominam as histórias de aventura, e pelo duplo propósito das obras, que apresentam narrativas estimulantes e algum tipo de moral ou lição, sem caírem no didatismo extremo de épocas passadas (Knowles & Malmkjaer, 2003, pp. 25–26).

A expansão da literatura infantil, permitiu que em 1970 se tornasse notória uma lacuna existente no mercado e surgisse a literatura juvenil. Até então, era esperado que as

crianças passassem da literatura infantil directamente para a literatura adulta. Diz-nos Knowles & Malmkjaer (2003, pp. 25–26) «Havia uma lacuna notória no mercado, para leitores demasiado velhos para histórias infantis mas que ainda não estavam preparados para literatura adulta.»

1.8. Literatura infantil contemporânea

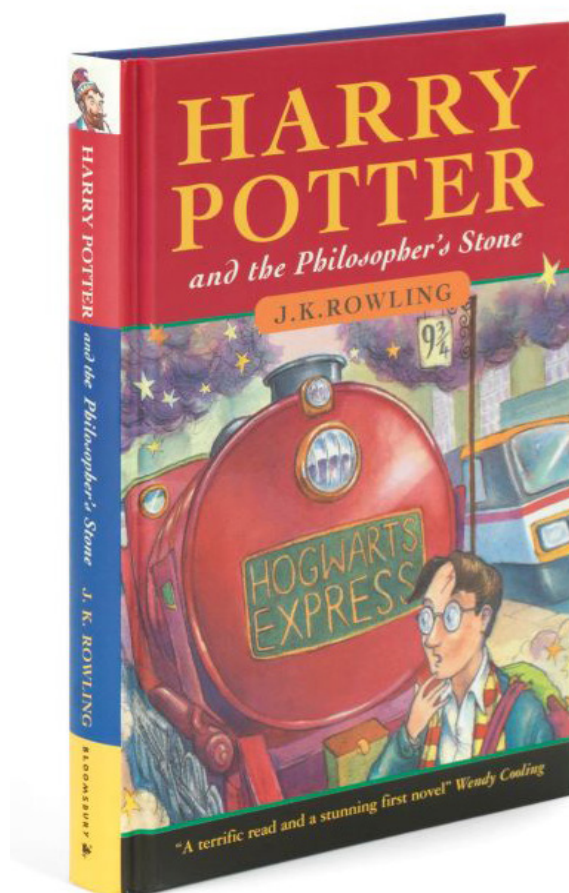


Figura 7 — *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (1997) de J.K. Rowling. Fotografia de PA:Press Association. (Fonte: <https://www.thesun.co.uk/wp-content/uploads/2016/08/nintchdbpict000258201899.jpg?strip=all&w=960>)

Na literatura infantil do final do século XX, a figura paterna perde o estatuto de figura onisciente que gozava no tempo dos puritanos, e é a criança

«que tem de fazer o seu caminho enfrentando os perigos que surgem, incluindo o bem contra o mal, e as ansiedades de crescer. Este não é um mundo onde as crianças possam permanecer pequenas para sempre, como em *Peter Pan*, mas antes têm de lidar com as hostilidades da vida e são muitas vezes deixadas com fins irresolvidos, como em *Roll of Thunder, Hear My Cry* (1976) de Mildred D. Taylor, *Wolf* (1990) de Gillian Cross ou *Junk* (1996) de Melvin Burgess. Apesar destes romances carregarem o peso do mundo sobre

os ombros dos jovens protagonistas, continua a existir um desejo de manter a inocência infantil, tão fortemente instilada no Romantismo» (McCulloch, 2011, p. 42).

Na ficção infantil contemporânea persiste o gosto pela fantasia, e continuam-se a utilizar padrões como as aventuras, e mudança da segurança do ambiente familiar para a insegurança de uma jornada no desconhecido, ainda que seja de uma perspectiva mais madura.

A série *Harry Potter* de J.K. Rowling é exemplo da tendência em deixar finais em aberto.

«A série de Rowling culmina numa cena de morte e renascimento, com o inimigo de Harry, Voldemort a ser finalmente superado, mas fica a sensação de que as divisões sociais e preconceitos estão sempre presentes e, por consequência, os cidadãos devem estar atentos.» (McCulloch, 2011, p. 43).

Apesar da massificação do mercado de livros infantis, estes estão cada vez mais esterotipados e homogenizados, devido às exigências dos editores que preferem jogar pelo seguro (McCulloch, F., 2011, pp. 42–43).

2. JK ROWLING - VIDA E OBRA

Nascida a 31 de Julho de 1965 no Yate, Joanne Rowling foi a primeira de duas filhas do casal Pete e Anne Rowling. Dos pais herdou o gosto pela leitura, que a levou desde cedo a querer seguir uma carreira como escritora. Com seis anos escreveu o seu primeiro livro, *Rabbit*, e aos onze um romance sobre sete diamantes amaldiçoados.

Joanne cresceu em Chepstow, cidade que abandonou para prosseguir os seus estudos na Universidade de Exeter onde se licenciou em Francês e Estudos Clássicos, estudos esses que foram extremamente úteis para dar nome aos feitiços em *Harry Potter*. Após concluir a licenciatura, mudou-se para Londres onde trabalhou como investigadora na Amnistia Internacional (Rowling, n. d. b).

Em 1990, numa viagem de comboio entre Manchester e Londres, esboça mentalmente as primeiras ideias da narrativa de *Harry Potter*. Diz Joanne que quando imaginou Harry sentiu uma enorme adrenalina como nunca tinha sentido antes, sinal de que tinha tido uma boa ideia (Jones, 2000).

Nesse mesmo ano morre a sua mãe, com 45 anos, vítima de uma esclerose múltipla que se prolongou durante uma década (Rowling, n. d. a). De forma a distanciar-se dos dramas familiares, através de um anúncio no jornal “*Guardian*”, Joanne arranja emprego no Porto como professora de inglês (Cruz, 2009).

Com um trabalho que a ocupava desde o final da tarde até ao início da noite, aproveitava as manhãs para escrever e dar forma à primeira obra de *Harry Potter, A Pedra Filosofal* (Rowling, 1998). Em 1992 casa com Jorge Arantes, e da união nasce Jessica a sua primeira filha. Contudo, devido a personalidades incompatíveis, o casamento acaba passado um ano e Joanne decide abandonar o Porto. Vai para Edimburgo onde mora a sua irmã, e leva consigo a sua filha Jessica e os três primeiros capítulos de *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. É nos cafés da capital escocesa que acaba de escrever o livro, enquanto se debate com uma depressão causada por um casamento fracassado (Cruz, 2009). Finalizada a obra, envia os três primeiros capítulos para vários agentes literários, mas só passado um ano recebe uma resposta positiva. Vai ser a editora Bloomsbury a publicar o livro em Junho de 1997, o qual rapidamente se torna um bestseller, chamando a atenção de uma editora americana que compra os direitos da obra. O dinheiro recebido permitiu a Joanne

abandonar o seu emprego como professora de francês, e dedicar-se à escrita a tempo inteiro. Nos livros assina como J. K. Rowling, um pedido da sua editora que acreditava que um nome feminino tornaria os livros menos apelativos para os rapazes (Rowling, n. d. b). Desde então os livros de *Harry Potter* têm batido inúmeros recordes, tendo sido traduzidos em 78 idiomas, vendidas mais de 450 milhões de cópias pelo mundo inteiro, e tornando Joanne Rowling na primeira pessoa na história a tornar-se bilionária através da escrita de livros (Rowling, 1998; Watson & Kellner, 2004; Bloomsbury, n. d.). Actualmente Joanne vive em Edimburgo com o seu marido Neil Murray, com quem se casou em 2001 numa cerimónia privada, e os seus três filhos, dois deles fruto do novo relacionamento (Rowling, n. d. b; BBC News, 2003)

3. HISTÓRIA DA ILUSTRAÇÃO INFANTIL

3.1. Breve introdução à história da ilustração infantil



Figura 8 — Ilustrações realizadas através da xilografia no interior da obra *Orbis Sensualium Pictus* (1658) de Johann Amos Comenius.
(Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9f/Orbis-pictus-003.jpg/640px-Orbis-pictus-003.jpg?1485162713310>)

Até ao reconhecimento da infância como um período especial com necessidades específicas, as crianças eram vistas como pequenos adultos, seres pecaminosos propensos à maldade, que deviam ser educados através de disciplina austera. Esta visão das crianças vai mudar com os tratados de pedagogia dos filósofos John Locke (1632–1704) e Jean Jacques Rousseau (1712–1778). Na obra *Pensamentos Sobre a Educação*, Locke propunha «que a criança era uma tábula rasa, ou uma ardósia em branco, sobre a qual se podiam

marcar ideias e princípios. Ele juntou a aprendizagem da leitura com o conceito de divertimento» (Weinstein, 2005, p. 3). Já Rousseau, acreditando na bondade inerente da criança, «defendia ser-lhes dada a oportunidade do seu amor inato pela virtude emergir e amadurecer naturalmente, com a orientação gentil dos adultos e actividades próprias para a idade.» (Weinstein, 2005, p. 3).

O editor britânico John Newbery vai adoptar as ideias de Locke, e publica em 1744 a obra *A Little Pretty Pocket-Book: Intended for the Instruction and Amusement of Little Master Tommy and Pretty Miss Polly* considerada a primeira obra ilustrada dirigida especificamente para as crianças. Um século antes em 1658, o pedagogo Johann Amos Comenius (1592 – 1672) incluía imagens nos seus livros didáticos acreditando que estas eram a forma de aprendizagem mais facilmente assimilada pelas crianças, e que estas últimas deviam aprender numa linguagem própria, ainda que sem o conceito de divertimento presente nas obras de Newbery. Na obra *Orbis Sensualium Pictus*, Comenius incluía a imagem de um objecto ou de uma ideia, acompanhada da sua explicação em latim e alemão, sendo utilizada tanto por crianças que aprendiam a identificar objectos, como por adultos que aprendiam latim. O principal objectivo desta obra seria aliviar o tédio de estudar latim (Salisbury, 2004, p. 8).

Também responsáveis pelo surgimento dos livros ilustrados para crianças, temos os económicos folhetos da literatura de cordel, comercializados por vendedores ambulantes durante o século XVIII e início do século XIX. Continham «contos populares, histórias bíblicas, poesia infantil, e tópicos que apelavam às massas, e todos eles seriam eventualmente adoptados pelos editores de livros infantis.» (Weinstein, 2005, p. 4).

3.2. Desenvolvimento tecnológico – Séculos XVII e XVIII

Diz-nos Salisbury (2004, p. 9) «A história dos livros infantis ilustrados está, obviamente, ligada inextricavelmente ao desenvolvimento da tecnologia repográfica», e no século XVII e XVIII grande parte dos processos utilizados para ilustrar eram manuais (Hunt, 2004, p. 318). No que aos livros infantis diz respeito, um dos mais importantes métodos de impressão foi a xilogravura, técnica utilizada para ilustrar os textos de literatura de cordel europeus do século XVII e XVIII. As ilustrações utilizadas nos folhetos muitas vezes não coincidiam com as histórias que ilustravam, pois eram recicladas de outros folhetos, prática utilizada para economizar dinheiro. Neste método o desenho era esculpido em relevo num pedaço de madeira, a tinta aplicada sobre a madeira, e de seguida o desenho era passado da madeira para o papel. (Salisbury, 2004, p. 8; Weinstein, 2005, p. 4). As ilustrações realizadas através desta técnica tinham um aspecto grosseiro, especialmente nos pequenos livros infantis que eram comuns na época. Em contrapartida o custo de produção era reduzido e podiam ir à prensa juntamente com os tipos, permitindo que fossem impressos ao mesmo tempo. Numa sociedade onde os livros infantis eram tidos em fraca consideração, e se queriam mais baratos que os destinados aos adultos, esta técnica de ilustração adequava-se perfeitamente.

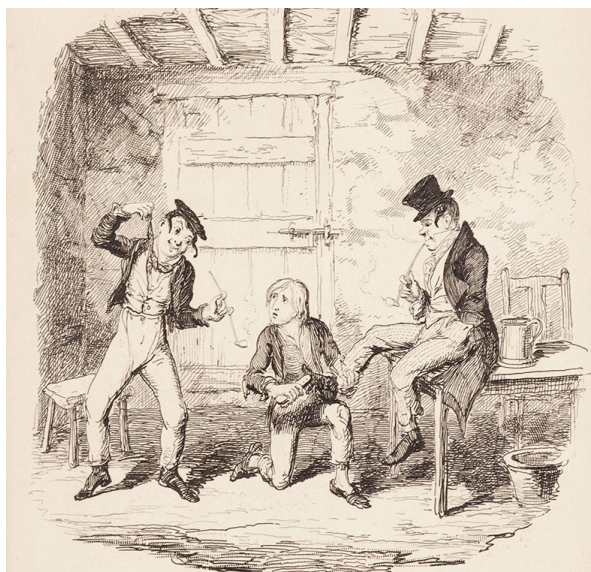


Figura 9 — Ilustração de George Cruikshank incluída na obra *Oliver Twist* (1838) de Charles Dickens. Gravura em metal. (Fonte: <http://exhibits.lib.byu.edu/victorianillustrators/2.html#prettyPhoto/1/>)

No final do século XVIII os livros infantis já eram ilustrados com uma técnica superior e mais dispendiosa, a gravura em metal. Este método permitia reproduzir imagens com um nível superior de detalhe, e fazer belos efeitos de linha que garantiam uma maior variedade às ilustrações. Ao contrário da xilogravura, nesta técnica a ilustração e os tipos não podiam ser prensados ao mesmo tempo, devido à grande pressão a que a placa de cobre tinha de ser sujeita. Como tal, «qualquer livro que usasse a gravura como meio de ilustração tinha que passar duas vezes pela prensa, ou então tinha a ilustrações e os textos impressos separadamente (este era o método mais comum).» (Hunt, 2004, p. 319).

Outra técnica inventada no final do século XVIII foi a litografia, e tal como na gravura em metal as ilustrações feitas através desta técnica tinham de ser prensadas separadas do texto, razão pela qual os livros eram caros e tinham poucas ilustrações (Hunt, 2004, p. 319 – 321).



Figura 10 — Ilustração de Samuel Croxall incluída na obra *The Fables of Aesop* (1860). Litografia.
(Fonte: <http://www.lookandlearn.com/history-images/M812499/The-Fox-and-the-Sick-Lion>)

A utilização de métodos mais dispendiosos para executar as ilustrações dos livros infantis, revelava uma mudança na forma como a criança era vista e por consequência na literatura que lhe era destinada. Esta mudança deve-se em grande parte ao editor John Newbery, que explorou comercialmente o mercado dos livros infantis ilustrados, publicando uma grande variedade de obras. Newbery sabia que os seus livros tinham de ser económicos, e por esse motivo tornou-os mais pequenos e ilustrou-os com a técnica mais barata, a xilogravura.

Todos estes factores permitiram que o conceito de livros ilustrados para crianças ficasse estabelecido, e que alguns dos seus autores ganhassem notoriedade, apesar de existirem outros tantos que se mostravam relutantes, preferindo o anonimato (Hunt, 2004, p. 319).

3.3. Desenvolvimento tecnológico – Século XIX



Figura 11 — Ilustração *The Crow and the Pitcher* incluída na obra *The Fables of Aesop and Others* (1818) de Thomas Bewick. Utiliza as novas técnicas de xilogravura que permitem um maior nível de detalhe. Extraído de The Bewick Society (Fonte: <http://www.bewicksociety.org/Fables%20of%20Aesop.html>)

Os livros publicados pelos britânicos William Darton e John Harris nas primeiras décadas do século XIX vão cativar o público pelo seu conteúdo didático. Numa época de descobertas variadas, os seus livros procuravam

«levar às crianças a consciência de um vasto mundo para além das Ilhas Britânicas, bem como explorar a fundo as maravilhas do seu próprio país. (...) Publicações deste género exigiam, e tinham, muitas ilustrações. Como o detalhe era essencial nestas imagens, a gravura em metal era o método mais utilizado para reproduzi-las. Isto significava muitas vezes os livros conterem textos separados das imagens.(...)Esta disposição não era satisfatória para as crianças. Ainda assim, estes livros, muitas vezes com imagens pintadas à mão, eram uma popular, um tanto cara, contribuição para a leitura das crianças» (Hunt, 2004, p. 320).

Na década de 1830 os livros infantis já eram produzidos numa quantidade considerável, e era aceite que a grande maioria devia ser ilustrada. Existiam diversas técnicas de ilustração a serem aplicadas nos livros, mas o elevado custo da maioria, tornava a xilogravura o método mais utilizado, principalmente após as alterações de Thomas Bewick. O inglês revolucionou a xilogravura ao desenvolver um método que permitia realizar ilustrações detalhadas e de qualidade, ao invés das feitas até então consideradas grotescas. O método consistia em utilizar madeiras extremamente duras e densas, que permitiam um nível de detalhe superior, e as ferramentas da gravura em metal. Precisando de ir à prensa uma única vez, esta técnica revelava ser mais económica que a gravura em metal, e apresentar um nível de detalhe que a igualava.

Nos finais da década de 1840 eram vários os jornais periódicos ilustrados que necessitavam regularmente de ilustradores e gravadores de qualidade, encorajando o desenvolvimento desta arte, o que deixou os artistas mais abertos a assinarem os livros infantis que ilustravam. A classe média prosperava e representava uma extensa parte dos consumidores de livros infantis, enquanto as técnicas desenvolvidas até então permitiam editar livros de boa qualidade a um preço acessível. Começa o culto da infância, e com ele os livros tornaram-se mais divertidos, sendo mesmo representadas crianças tímidas, extravagantes e sentimentais nas ilustrações, algo impensável no começo do século. Os contos populares e de fadas já fazem parte da leitura das crianças, apesar de continuarem a ser publicados livros didáticos, religiosos e morais (Hunt, 2004, p. 322).

Até à data a grande maioria das obras ilustradas eram a preto e branco. Os livros infantis coloridos eram pintados à mão, uma ilustração de cada vez, pois as técnicas existentes para produzir comercialmente a cores eram extremamente dispendiosas. A partir da década de 1850, a cor começou a ser mais utilizada, principalmente nos *“toy books”*. Diz-nos Hunt (2004, p. 322):

«O *“toy book”* nada tinha a ver com brinquedos, era basicamente a descrição dada pelos editores a livros encadernados ilustrados. Nas suas manifestações iniciais consistia em oito páginas, com o mínimo de texto e uma imagem em cada página, a qual era branca no verso.(...) Estes livretes eram baratos e coloridos, e cobriam uma grande variedade de tópicos de uma forma muito básica (...) Estes livros eram inicialmente pintados à mão,

muitas vezes por crianças empregues como mão-de-obra barata, mas também foram dos primeiros a utilizar a impressão a cor – de uma certa forma – no mercado massificado de leitores infantis. Nas mãos de um mestre eles poderiam tornar-se obras de arte por direito próprio, como veremos no final de século.»



Figura 12 — *Cinderella* (1882) publicada pelos McLoughlin Bros. Toy book. Extraído de American Antiquarian Society (Fonte: http://3.bp.blogspot.com/-1tUF8LnQdQA/UK1xyNsJtII/AAAAAAAAABHk/eZscw_KSTXA/s1600/Cinderella.+New+York+McLoughlin+Bros.,+ca.+1882.+Pantomime+Toy+Book+Series..JPG)

Apesar da existência de mais livros coloridos e do melhoramento da qualidade das técnicas a cores, os melhores ilustradores da década de 1860 continuavam a utilizar a técnica de xilogravura desenvolvida por Thomas Bewick, principalmente na Grã-Bretanha, onde se formavam ilustradores de alto calibre. O livro passa a ser visto como uma obra de arte por inteiro, dando-se tanta atenção ao layout e capa, como se dava aos textos e ilustrações. Alguns dos melhores livros desta época são o resultado de um trabalho conjunto entre o ilustrador e o designer do livro, resultando em obras de qualidade estética tanto no interior como no exterior, e que davam tanto prazer a ler como a ver. As décadas de 1860 e 1870 vão ficar marcadas pela publicação dos livros *Alice* de Lewis

Carroll, onde o escritor trabalha em conjunto com o ilustrador Sir John Tenniel. Na história dos livros infantis é, provavelmente, a primeira vez que um escritor e ilustrador trabalham juntos para produzirem uma história ilustrada como um todo. O texto e as ilustrações produzidas complementam-se de tal forma, que a obra irá sobreviver à mudança durante mais de um século. (Hunt, 2004, pp. 322–323).



Figura 13 — *Alice's Adventures in Wonderland* (1890) de Lewis Carroll e John Tenniel (ilustrador). Extraído de British Library (Fonte: <http://www.bl.uk/britishlibrary/~media/bl/global/english-online/collection-item-images/c/a/r/carroll%20lewis%20nursery%20c03757%2006.jpg>)

Ainda nesta época começa-se a utilizar a fotografia e o processo a cores de tal forma, que parece existir um retrocesso nas obras infantis, isto porque, diz-nos Hunt (2004, p. 322) «É muito raro que um processo novo consiga imediatamente chegar ao seu auge – tem de existir um período de experimentação e desenvolvimento.»

Até ao final do XIX, período em que se começou a utilizar a cromolitografia, a xilogravura era o principal método utilizado na ilustração de livros infantis. Com a implementação da

cromolitografia as ilustrações dos livros infantis sofrem uma grande mudança e tornam-se mais vivas, devido às cores saturadas e vibrantes empregues nesta técnica. Inventada na Europa no final do século XVIII, só em 1870 a cromolitografia foi aperfeiçoada e aplicada na produção em larga escala, permitindo produzir livros maiores, com mais ilustrações e em grandes quantidades (Weinstein, 2005, pp. 3 – 8).

A empresa McLoughlin Brothers fundada por John McLoughlin, Jr. (1827 – 1905) vai dominar o mercado americano de livros infantis ilustrados, e durante o período da Primeira Idade de Ouro da literatura infantil será responsável por inovar tanto a nível de produção, como de técnicas de marketing. A nível de produção a McLoughlin foi pioneira na implementação de nova tecnologia, e das primeiras editoras americanas a «publicar livros com ilustrações coloridas, ao invés de preto e branco, e desde cedo a empresa adoptou a cromolitografia para avivar as páginas dos seus livros baratos com uma paleta de cores vibrantes» (Weinstein, 2005, p. 5).



Figura 14 — *Around the World with Santa Claus* (1900), ilustrado por Richard Andre, editado por McLoughlin Bros. Cromolitografia. (Fonte: http://pastisresent.org/wp-content/uploads/213990_0001.jpeg)

No que ao marketing diz respeito, criaram um mercado de livros baratos com ilustrações de excelência, impulsionado por um grupo de ilustradores talentosos que abrangia tanto artistas conceituados, como copiadores de ilustrações de edições de luxo. A empresa beneficiou da existência de legislação que protegia os direitos de autor nos Estados Unidos da América, mas cuja execução internacional não era exercida ou universal. Por esta razão muitos editores americanos ofereciam versões não autorizadas de obras como *Alice no País das Maravilhas*, «sem creditar o autor ou o detentor dos direitos de autor.» (Weinstein, 2005, p. 8), enquanto tinham o cuidado de proteger as suas obras, assim como aquelas que pirateavam, com direitos de autor.

A Lei educacional de Forster introduzida em 1870 na Grã-Bretanha, estabelecia que todas as crianças entre os cinco e doze anos tinham direito à educação básica. Este procedimento aumentou o nível de literacia infantil, que se estendeu às classes sociais mais baixas, revelando a necessidade de se produzir material literário mais barato. Para reduzir custos foram utilizados papel e tipos de baixa qualidade, e contratados artistas temporários que muitas vezes nem assinavam os trabalhos.

Apesar da redução de qualidade em algum material literário, editores como Darton, Routledge e Warne asseguraram boas publicações ajudados pelo impressor Edmund Evans, e pelo triunvirato de ilustradores constituído por Walter Crane, Randolph Caldecott e Kate Greenaway (Hunt, 2004, p. 324). O prolífico Walter Crane produziu em diferentes campos das artes decorativas, como no vidro, cerâmica e têxteis, trabalhando também em escultura em relevo, pintura e ilustração. Os “*toy books*” que ilustrava destacavam-se por serem repletos de ornamentos contemporâneos como girrassóis e leques, e pela influência da arte japonesa, que se reflectia nos seus contornos limpos a preto, e cores brilhantes e planas. Os seus livros eram de tal forma cobertos por ornamentos e ilustrações, que o seu trabalho se aparentava mais com um de decorador de livros do que ilustrador (Hunt, 2004, p. 324; Pedri & Petit, 2013, p. 147). Surpreendia a consciência que Crane tinha do propósito do seu trabalho, como nos diz Pedri & Petit (2013, p. 148) «Uma vez impressos, os seus álbuns entravam nas casas da classe média e existiam por si só.»



Figura 15 — Ilustração incluída na obra *Walter Crane's Painting Book* (1889) de Walter Crane. Extraído de University of North Carolina at Chapel Hill (Fonte: <https://archive.org/details/waltercranespain00cran>)

As ilustrações de Caldecott contrastavam fortemente com as de Crane, devido à utilização sapiente do espaço em branco que realçava o seu traço. Caldecott destacava-se pela harmonia na forma como explorava e experimentava a relação entre imagem e texto, muitas vezes não preenchendo toda a folha com a ilustração, e colocando texto na mesma página (Hunt, 2004, p. 324; Rowell, 2010, p. 73).

O trabalho de Caldecott ia para além de decorar os textos, ele interpretava-os. Diz-nos Rowell (2010, pp. 76 – 77)

«Em *Hey Diddle Diddle*, a ilustração final de Caldecott leva a história para lá do que está escrito nas rimas. Após ler as palavras, “E o prato fugiu com a colher”, o leitor encontra uma ilustração adicional no verso da página. Esta imagem final retrata o que aconteceu ao prato e à colher após terem fugido juntos. Uma faca e um garfo (os pais da colher), retiram a colher ao prato. O garfo (o pai da colher) mata o prato, que está partido no chão e rodeado por outros pratos tristes. A colher avança com tristeza e vergonha enquanto os pais a levam.»



Figura 16 — Ilustração adicional incluída na obra *Hey diddle diddle and Baby bunting* (1882) de Randolph Caldecott. Extraído de Smithsonian Libraries
(Fonte: <http://library.si.edu/digital-library/book/heydiddlediddle00cald>)

A escritora e ilustradora Kate Greenaway preferia ilustrar poemas da sua autoria, com cenas românticas e pastorais, compostas por flores e crianças imaculadas. As roupas elegantes que vestiam as crianças dos seus livros tornaram-se bastante populares, ao ponto de uma loja criar linhas de roupa baseadas nas suas ilustrações, que as mães mais liberais dos círculos britânicos vestiam os seus filhos. As suas ilustrações estilizadas eram muito populares na época, apesar de, por vezes, ser criticada pela falta de capacidades técnicas (Kate Greenaway (1846 – 1901), n. d.; Hunt, 2004, p. 324). As suas obras eram impressas na empresa de Edmund Evans, um amigo do seu pai, que ficou impressionado pela originalidade das ilustrações. O seu sucesso além fronteiras levou a que as suas obras fossem imitadas e pirateadas, como nos diz Weinstein (2005, p. 8) «Os seus desenhos para edições britânicas de contos de fada e poesia infantil foram fortemente reproduzidas nos Estados Unidos, frequentemente sem a atenção cuidadosa e sensível que Edmund Evans dava à cor e linha.»



Figura 17 — Ilustração do poema *The Bubble* (1887) de Kate Greenaway. (Fonte: <http://www.victorianweb.org/victorian/art/illustration/greenaway/8.jpg>)

3.4. Século XX – 1ª metade

Nos primeiros anos do século XX surgem artistas como Edmund Dulac, Kay Nielsen e Arthur Rackham cujo trabalho se situava na fronteira do que se destinava para as crianças e para os adultos. Apesar dos seus estilos distintos, partilhavam entre si o facto de criarem mundos de fantasia que dificilmente eram idealizados pelas crianças. Dos três, Rackham era o que mais se destacava, não só pelas histórias que ilustrava, mas sobretudo pelo seu estilo único que convidava à imitação (Hunt, 2004, p. 325). Devido aos avanços na reprodução fotográfica, Rackham não precisava de um gravador como intermediário para o seu produto final, em vez disso fotografava os seus desenhos e reproduzia-os mecanicamente. Desta forma conseguia mostrar o seu traço único, que um gravador menos talentoso poderia não conseguir reproduzir.



Figura 18 — Ilustração de Arthur Rackham incluída na obra *Alice in Wonderland* (1907). (Fonte: <http://cdn.peterharrington.co.uk/wp-content/uploads/2013/01/75404-R1-497x700.jpg>)

Os avanços nas áreas da fotografia e da impressão permitiram separar uma imagem a cores em três imagens correspondentes a cada uma das três cores primárias, e de seguida reproduzir a imagem original colocando tinta em cada uma das três. Este processo necessitava de papel acetinado, não permitindo o uso do papel de baixa qualidade utilizado na impressão de textos. Depois de impressas as ilustrações eram coladas em páginas de papel normal, o que tinha de ser feito à mão, aumentando o custo de produção dos livros, mas melhorando a aparência dos livros e ajudando a criar o mercado dos “*gift books*” (Style, subjects, technique, and technology, n.d.).

Também pertencente a esta época é a ilustradora Beatrix Potter, que tal como Kate Greenaway ilustrava as histórias que escrevia. As obras homogêneas que produzia eram o resultado da sua preocupação em ter imagens que ilustrassem o texto da própria página, e que esta metodologia se mantivesse de página para página, ao longo da história. A sua preocupação estendia-se em criar livros com o tamanho e preço indicado para as crianças, e na experimentação que fazia ao mostrar primeiro as suas obras a crianças de amigos ou familiares. Antes de ilustrar cada história, Beatrix fazia estudos detalhados de animais, flores e paisagens, que compunham o mundo de fantasia onde estes seres viviam e falavam juntamente com os humanos (Hunt, 2004, p. 325). Segundo Hunt (2004, p. 325) «É provavelmente esta mistura, juntamente com a preocupação da composição física dos pequenos livros, que mantiveram o seu trabalho na vanguarda dos livros infantis ilustrados do século XX.»

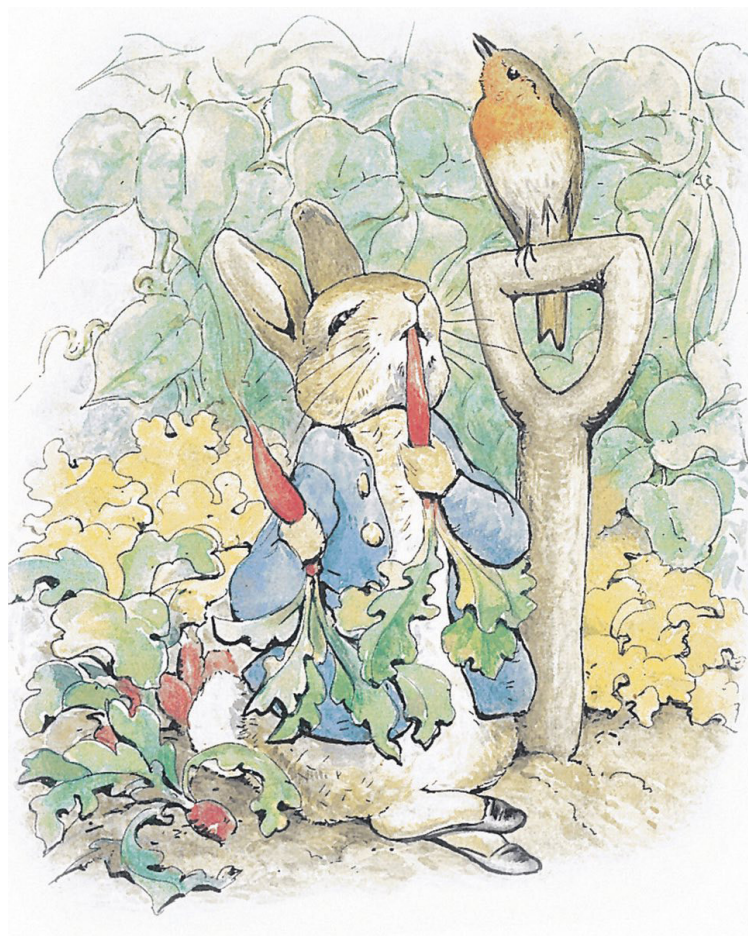


Figura 19 — Ilustração incluída na obra *The Tale of Peter Rabbit* (1902) de Beatrix Potter. Extraído de Frederick Warne & Co/BBC
(Fonte: <https://www.theguardian.com/books/gallery/2016/dec/26/beatrix-potters-landscape-inspirations-in-pictures#img-4>)

O início do século XX vai ficar profundamente marcado pelo desenvolvimento da tecnologia de impressão a cores e offset, cujos livros impressos utilizavam em grande parte o preto e branco com mais duas ou três cores adicionais.

Durante o período decorrente entre 1900 e 1939 o livro ilustrado ganha um estatuto superior, tornando-se um importante objecto de estudo e análise. Para tal contribui o forte desenvolvimento da literatura infantil nos Estados Unidos da América, que se dá devido às migrações após 1918 que produziram mudanças culturais que enriqueceram este campo, à criação de departamentos juvenis nas editoras e da primeira “semana do livro infantil”, e à publicação de revista *Horn Book* em 1924 (Hunt, 2004, p. 330).

As histórias de aventuras e animais vão dominar o mercado dos livros ilustrados da década de 1930. Um dos responsáveis é o britânico Edward Ardizzone cujos livros

eram ilustrados utilizando a técnica de contorno e aguarela, e os textos escritos à mão. Ardizzone «utilizava a mudança de página para aprimorar a história em vez de a interromper, utilizando esta técnica para criar suspense» (Hunt, 2004, p. 330).

3.5. Século XX – 2ª metade

A Segunda Guerra Mundial afectou significativamente os livros infantis ilustrados, durante a sua ocorrência e nos anos seguintes. Em Inglaterra, devido à escassez e racionamento de papel, poucos foram os livros ilustrados editados durante este período, e aqueles que o foram apresentavam «margens apertadas e uma encadernação pobre, em papel de baixa qualidade.» (Hunt, 2004, p. 330). Apesar dos efeitos que a guerra teve na publicação dos livros, não impediu que o livro ilustrado fosse reconhecido como um entidade distinta e importante no campo dos livros infantis, e em 1955 fosse criado o prémio “Kate Greenaway Medal” que premeia anualmente livros infantis ilustrados (Hunt, 2004, p. 331). Segundo Hunt (2004, p. 331):

«Este período foi um período de mudanças significativas no design, layout e formato dos livros ilustrados. A página dupla foi mais utilizada e as ilustrações começaram a ser encontradas nas margens, e em sequência como nos cartoons, intercaladas com o texto. Também os “*endpapers*” tornaram-se parte integral do livro, e os livros eram produzidos em diferentes tamanhos, e nos formatos retrato e paisagem. A cor começou a ser utilizada mais deliberadamente para denotar estados de espírito, e os meios utilizados para ilustrar aumentaram.

Também notória foi a mudança na visão do leitor. Escritores e ilustradores posicionavam o leitor numa variedade de novas perspectivas que exigiam diferentes interações com o texto escrito e ilustrado, e tratavam de dar ao leitor maior actividade na formação de significado.»

Durante as décadas de 1960 e 1970, as condições sociais, políticas e históricas em locais como a Austrália, Reino Unido e EUA, influenciaram os livros ilustrados que reflectiam os ícones culturais de cada um destes locais. As mudanças sociais que ocorreram no Reino

unido e Austrália devido à imigração, e o movimento dos direitos civis e programa espacial nos EUA, alteram o mercado em cada um destes países, incluindo o dos livros ilustrados. Diversas mudanças ocorrem nos livros ilustrados, e a ilustração a cores predomina sobre a feita a preto e branco, sendo várias as experiências na impressão a cores, fotolitografia, e materiais utilizados para ilustrar.

Nos EUA os temas tradicionais, conteúdo e narrativa dos livros ilustrados foram desafiados por uma heterogeneidade no mercado, que lhes concedeu uma perspectiva mais realista do mundo, e explorou os medos e humor da infância. Começada na década de 1950 por Maurice Sendak, esta mudança foi perpetuada por diversos ilustradores que representavam a crescente diversidade cultural, e as diferentes classes sociais e étnicas (Hunt, 2004, pp. 331–332).

Em 1963, através da obra *Where the Wild Things Are* (1963), Maurice Sendak desafia as normas dos livros ilustrados tradicionais. Começa nas oito primeiras páginas da obra, ao longo das quais estão escritas as duas primeiras frases da narrativa, contrastando com uma frase ou frases na página inicial, habitual nos livros ilustrados da época. Completa a fantasia do texto com a utilização contrastante da ilustração tanto em dupla página como em meia página. Utiliza a ilustração e o texto para suscitar diferentes interpretações da história, diz-nos Hunt (2004, p. 333) «as crianças interpretam as “wild things” como amigáveis, visto que estas aparecem sempre sorridentes nas ilustrações, enquanto muitos dos leitores adultos focados no texto, acreditam que o livro é assustador para os mais novos.» Sendak também demonstra a relevância do que as ilustrações não mostram, pois apesar de se falar na mãe de Max no texto, ela nunca aparece, apesar de contribuir para o desenvolvimento da história. Através desta obra, Sendak procura explorar a visão que as crianças têm do mundo, o seu gosto pelo mundo imaginário e a sua capacidade de interpretar texto escrito e ilustrado (Hunt, 2004, pp. 333–334).



But the wild things cried, "Oh please don't go—
we'll eat you up—we love you so!"
And Max said, "No!"

The wild things roared their terrible roars and gnashed their terrible teeth
and rolled their terrible eyes and showed their terrible claws
but Max stepped into his private boat and waved good-bye

Figura 20 — Ilustração de página dupla incluída na obra *Where the Wild Things Are* (1963) de Maurice Sendak. (Fonte: http://aphelis.net/wp-content/uploads/2012/05/SENDAK_1963_Where_the_Wild_Things_Are_pp31-32.jpg)

4. IMPORTÂNCIA DOS LIVROS INFANTIS NO DESENVOLVIMENTO DA CRIANÇA

Apesar da preocupação de alguns educadores de que as ilustrações possam distrair a atenção das crianças dos textos, e dificultar a sua aprendizagem, os seus benefícios são notórios.

As ilustrações presentes nos livros atraem a atenção das crianças, encorajando-as a ler, interagir com o texto e prever o desenrolar da história. Os jovens leitores, que adoram jogar ao esconde-esconde, podem mergulhar nas ilustrações e procurar por objectos e personagens escondidos. Diz-nos Fang (1996, p. 137):

«As ilustrações em *Who is the Beast* de Keith Baker encorajam as crianças a procurar e identificar a fera escondida. O artista camufla a fera tão bem que as crianças têm de procurar cuidadosamente por ela. As crianças perderiam grande parte do potencial de diversão, se um adulto lesse as 206 palavras do texto e não as encorajasse a procurar e identificar os animais nas ilustrações»

A leitura de livros ilustrados com pouco texto estimula e promove a criatividade das crianças, que aprendem a usar a sua «imaginação na interpretação e re(criação) de representações mentais da história» (Fang, 1996, p. 137). Como associam as ilustrações às suas experiências pessoais, as crianças tendem a construir um significado único e criativo para as suas interpretações.

Os curtos períodos de atenção, assim como vocabulário e sintaxe limitados das crianças, fazem das ilustrações um suporte que facilita a compreensão do texto, permitindo um menor uso de palavras e de sintaxes complexas.

Enquanto símbolos, as imagens representam experiências relativamente concretas e familiares, com as quais os jovens leitores se podem facilmente identificar, enquanto as palavras são mais abstractas e desprendidas de experiência imediata. Assim sendo, o carácter simbólico mais concreto das ilustrações é complementado pelo mais abstracto das palavras, potenciando a compreensão dos textos dos livros ilustrados. As ilustrações guiam as crianças na resposta à informação verbal, e induzem a formação de imagens mentais, facilitando a sua aprendizagem.

As ilustrações alimentam a sensibilidade para a apreciação estética da arte e da beleza nas crianças, revelando-se estas últimas deveras importantes, pois tratam-se de fontes primárias de experiência das quais dependem a cognição, julgamento e acção (Fang, 1996, pp. 137–139). Diz-nos Fang (1996, p. 139):

«A apreciação estética pode ser desenvolvida, em parte, pela exposição contínua a uma vasta variedade de obras de arte que estão ligadas a histórias agradáveis nos livros ilustrados de hoje. (...) ilustrações em livros para crianças, permitem aos jovens leitores não só tornarem-se conscientes da variedade de estilos artísticos e técnicas que os artistas empregam, mas também desenvolver um sentido crítico da qualidade.»

A combinação das ilustrações e texto promove o desenvolvimento da alfabetização e linguagem das crianças, pois enquanto estimula a imaginação através das ilustrações, desenvolve um vocabulário rico através do texto que melhora a leitura e escrita.

Conclui Fang (1996, p. 140) « Resumindo, as ilustrações em livros infantis destinam-se a agradar, chamar a atenção, enfatizar ou contar uma história, ensinar conceitos, e desenvolver a consciencialização e o gosto nas crianças.»

5. COGNIÇÃO

Os livros infantis, ao serem utilizados em situações de leitura e concentração, promovem o desenvolvimento das capacidades cognitivas das crianças. Dizem-nos Kümmerling-Meibauer & Meibauer (2013, p. 144): «Por desenvolvimento cognitivo entende-se o desenvolvimento relacionado com a linguagem, pensamento, emoção e visão.»

Um dos objectivos no desenvolvimento das crianças é a aquisição da capacidade de perceber as imagens. Apesar de aos cinco meses as crianças conseguirem reconhecer familiares e brinquedos, durante o primeiro ano ainda têm dúvidas relativamente à condição das imagens, o que é demonstrado quando tentam agarrar uma maçã representada numa imagem. Com dezoito meses este comportamento já não acontece, e as crianças conseguem apontar para as imagens para demonstrar interesse em algo representado, e conseguem aprender que os nomes dados aos objectos representados em imagens têm correspondência com os objectos reais. Contudo, só por volta dos 30 meses conseguem perceber que as imagens são simbólicas e têm uma natureza dual (elas próprias são coisas, e representam coisas). Entre os dois e três anos adquirem a ideia da intencionalidade das imagens (sabem que pingos de cor derramados numa folha não são uma imagem), e são bastante tolerantes perante o seu conceito (aceitam como imagens, imagens abstractas, padrões, letras e números). Entre os seis e os oito anos já reagem diferentemente, pois não reconhecem padrões como imagens, e com dez anos não consideram imagens abstractas como imagens (Kümmerling-Meibauer & Meibauer, 2013, p. 145). Um aspecto importante da experiência visual infantil é a cor. Segundo Kümmerling-Meibauer & Meibauer (2013, pp. 145–146):

«Crianças com um mês espontaneamente preferem imagens coloridas ao invés do estímulo das cinza (...) Visto que o sistema visual das crianças ainda é imaturo, o significado da cor nos livros infantis, a preferência de cor das crianças, e como as imagens coloridas (em contraste com os desenhos a preto-e-branco e fotografias) são percebidas, são questões importantes para a pesquisa dos livros infantis. [...] Além disso, as imagens nos livros infantis requerem conhecimento dos códigos visuais, como a distinção entre personagem e fundo, a compreensão do “espaço negativo”, o reconhecimento de linhas,

pontos e cores como partes inseparáveis dos objectos retratados, e a percepção de que as imagens bidimensionais representam objectos tridimensionais.»

6. PERCEPÇÃO DA COR NAS CRIANÇAS - IMPORTÂNCIA DA COR NOS LIVROS INFANTIS

As ilustrações nos livros infantis ajudam no desenvolvimento emocional, da percepção e cognição das crianças, sendo a cor um elemento de grande importância que serve um vasto conjunto de propósitos. Um deles é o seu forte valor estético, que torna as ilustrações mais atraentes. Espontaneamente, as crianças demonstram preferência pelas imagens coloridas comparativamente às realizadas a preto e branco, razão pela qual a cor tem um forte impacto nos livros infantis.

No campo da percepção visual a cor ajuda no reconhecimento e identificação de objectos, melhorando a memória, razão pela qual as crianças conseguem mais facilmente desenvolver conceitos e classificar objectos através da cor do que através da sua função ou forma. Outro aspecto importante é a função comunicativa da cor, devido ao seu carácter simbólico (Kümmerling-Meibauer, 2011, p. 40).

«Tomemos como exemplo os sinais coloridos utilizados nos semáforos (vermelho para “parar”, e verde para “avançar”), ou as cores de aviso de alguns animais, i.e. a combinação de amarelo/vermelho ou amarelo/preto, usado pelos anfíbios (rã), répteis (cobras) e insectos (vespas, abelhas) para indicar “cuidado – sou venenoso!”» (Kümmerling-Meibauer, 2011, p. 40)

A importância da cor nos livros infantis também nos é demonstrada nas suas três metafunções. Através da função ideacional, quando «apoia o conteúdo da história, providenciando informação adicional sobre a aparência dos objectos, animais, etc.» (Kümmerling-Meibauer, 2011, p. 40). Na sua função textual, quando «apoia a organização da história, destacando aspectos importantes através da escolha da cor de determinados elementos da imagem.» (Kümmerling-Meibauer, 2011, p. 40). E através da função interpessoal, quando se «refere às relações e sentimentos expressos na narrativa» (Kümmerling-Meibauer, 2011, p. 40), revelando-se esta de extrema importância na narrativa, devido à capacidade da cor de provocar emoções e ambiência. Tomemos como exemplo as cores brilhantes e radiantes, que conseguem transmitir um sentimento de

vivacidade e alegria, enquanto as cores escuras transmitem tristeza, ou as cores frias que evocam um sentimento de frieza, por oposição às cores quentes que transmitem um sentimento de conforto.

São três as características da cor que permitem criar ambiência: vibração, temperatura e familiaridade. A vibração, sistema dependente da saturação das cores, através de cores muito saturadas e brilhantes consegue criar ambientes enérgicos e entusiasmantes, enquanto a utilização de cores menos saturadas transmite a sensação de quietude. A utilização da vibração é explorada na obra *So Much!* de Trish Cooke e Helen Oxenbury, para enfatizar o sentido do texto. Na ilustração que representa a família sentada à espera das visitas são utilizadas cores suaves e pouco saturadas, para sugerir um sentimento de monotonia, ao passo que na ilustração que representa a chegada das visitas são utilizadas cores mais fortes e saturadas, fazendo o leitor sentir a alegria vivenciada pelas personagens (Kümmerling-Meibauer, 2011, p. 41; Painter, Martin & Unsworth, 2012, pp. 37–38).



Figura 21 — Família sentada à espera das visitas. *So Much!* (2008) de Trish Cooke (autora) e Helen Oxenbury (ilustradora). (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=bf88wJP0emA>)

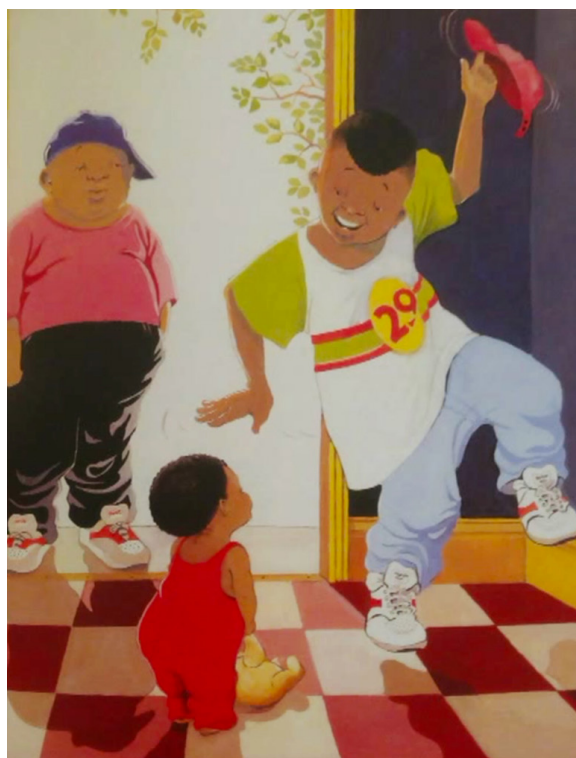


Figura 22 — Chegadas das visitas. *So Much!* (2008) de Trish Cooke (autora) e Helen Oxenbury (ilustradora). (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=bf88wJP0emA>)

o segundo sistema, a temperatura, a utilização de cores quentes (amarelo e vermelho) ou frias (azul, verde) pode representar a temperatura do ambiente físico, mas também reflectir as emoções entre as personagens da história (Kümmerling-Meibauer, 2011, p. 41; Painter, Martin & Unsworth, 2012, pp. 37–38). Atentemos na obra *Into the Forest* (2004) de Anthony Browne, que exemplifica a aplicação deste sistema:

«A ilustração mostra a mãe e o filho sentados melancolicamente à mesa do pequeno-almoço; ambos preocupados e ansiosos. A ausência do pai é enfatizada pelo comprimento da mesa e seu vazio, enquanto o ambiente deprimente é reforçado pelo verde frio da parede de fundo. Assim como a técnica literária verbal usa a descrição do cenário para referenciar as emoções das personagens (...) também Browne usa a ambiência visual para facilitar a leitura dos estados emocionais das personagens. Mais tarde, na resolução da história quando o protagonista encontra de novo o pai, o fundo que ilustra a reunião é um amarelo quente e ensolarado, evocando no leitor a alegria e alívio sentida pelo rapaz.» (Painter, Martin & Unsworth, 2012, p. 38)



Figura 23 — Mãe e filho sentados à espera do pai. *Into the Forest* (2004) de Anthony Browne. Fotografia de Magpie That. (Fonte: https://magpiethat.files.wordpress.com/2015/02/img_4786.jpg?w=1000&h=&crop=1&ssl=1)

O terceiro sistema mais importante nos livros infantis é a familiaridade, também ele importante na criação de um ambiente emocional. A familiaridade está ligada à diversidade de cores realistas presentes na ilustração, que passam uma sensação familiar, pois experienciamos uma grande variedade de cores no nosso dia-a-dia. Contudo, se as cores utilizadas forem irrealistas - como por exemplo um morango azul, ou quando a paleta de cores da ilustração está limitada a duas ou três matizes, ou é monocromática - é criada a ideia de sairmos do mundo normal, indicando um ambiente fantasioso ou onírico. Na obra *Just a Dream* (1990) o ilustrador Chris Van Allsburg utiliza uma paleta de cores reduzida, quer em tons de azul como em tons de laranja/cor-de-rosa, para assinalar os momentos em que a personagem saiu da realidade e está a sonhar, que contrasta com a paleta de cores mais diversificada e realista de quando a personagem está desperta (Kümmerling-Meibauer, 2011, p. 41; Painter, Martin & Unsworth, 2012, pp. 37–38).



Figura 24 — Utilização de tons laranja/ rosa para assinalar que a personagem não está no mundo real. *Just a Dream* (1990) de Chris Van Allsburg. (Fonte: http://artisaneducation.com/wp-content/uploads/2015/04/IMG_0459.jpg)

7. DESENVOLVIMENTO DA VISÃO A CORES NAS CRIANÇAS – DESENVOLVIMENTO SENSORIAL

Para percebermos a importância das cores nos livros infantis, é importante sabermos como se desenvolve a visão nas crianças. Apesar dos cones, células do olho capazes de reconhecer as cores, se formarem entre as quatro e oito semanas de vida do bebé, a capacidade de adaptação e discriminação das diferentes cores ainda é reduzida. Só após os dois meses de idade é que as crianças começam a conseguir distinguir cores, e a partir dos três meses a grande maioria consegue fazê-lo, se forem apresentadas cores fortemente saturadas contrastadas com branco. Nestas idades o sistema visual ainda é muito imaturo no que diz respeito à óptica do olho, ao controlo do movimento dos olhos, assim como à morfologia e fisiologia da retina.

Dos diferentes cones, o azul é o que se desenvolve mais lentamente, afectando não só a distinção das cores como a detecção de movimentos. O cone vermelho, sensível ao comprimento de onda longo da luz, e que responde aos estímulos de cores como o vermelho e amarelo, é o que parece desenvolver-se mais rapidamente.

Entre os dois e quatro meses desenvolve-se a constância da cor, a qual nos permite reconhecer objectos sob um conjunto vasto de diferentes iluminações, desde as diferentes luzes naturais como o pôr-do-sol, crepúsculo e luzes artificiais (Kümmerling-Meibauer, 2011, p. 45). Devido ao rápido desenvolvimento nos primeiros tempos, aos 6 meses de idade grande parte das funções visuais já foram “instaladas”, ainda assim «um desempenho de adulto não é atingido antes da adolescência, enquanto o sistema visual continua a amadurecer e a ajustar-se lentamente, através da aprendizagem e implementação da experiência visual» (Kümmerling-Meibauer, 2011, p. 46).

A percepção da cor em crianças com mais de seis meses apenas difere quantitativamente, em termos de sensibilidade de contraste e na percepção de cores saturadas, em relação à dos adultos, razão pela qual «a performance visual das crianças pode ser considerada uma versão inferior da visão a cores adulta» (Kümmerling-Meibauer, 2011, p. 46).

7.1. Desenvolvimento da visão a cores nas crianças – desenvolvimento linguístico

Aos quatro meses de idade as crianças já conseguem ver os comprimentos de onda do espectro electromagnético correspondentes às cores azul, verde, amarela e vermelha, contudo só aprendem a nomear as cores relativamente tarde no seu desenvolvimento. Antes dos quatro anos, a designação das cores é instável e assistemática, sendo difícil ensinar as cores às crianças. Por volta dos cinco anos a nomeação das cores básicas torna-se mais consistente e precisa, argumentando-se que se deve ao treino escolar, assim como ao estatuto sócio-económico e educativo. Aos sete anos de idade grande parte das crianças já domina o nome das cores, sendo notória a diferença na aprendizagem das meninas, que é por norma mais rápida (Kümmerling-Meibauer, 2011, p. 47).

Apesar de já conseguirem discriminar e categorizar as diferentes cores, as crianças continuam a apresentar dificuldades em atribuir-lhes o seu nome correcto. Ainda que não nomeiem correctamente as cores, a percepção que têm das mesmas é “correcta”, pois conseguem criar conceitos baseados nas diferentes categorias de cores (Kümmerling-Meibauer, 2011, p. 48).

7.2. Utilização das cores nos livros infantis

Conhecendo o desenvolvimento da percepção da cor na criança, fará sentido a utilização de ilustrações a preto e branco ou tons de cinzento? Pode-se argumentar que as ilustrações que usam estas técnicas estimulam a fantasia das crianças, pois permitem que estas imaginem as cores. Contudo, para que isto aconteça, é necessária a experiência de associar as cores a determinados objectos, algo que é desenvolvido ao longo dos primeiros anos de vida das crianças.

Apesar de parecerem simples, as ilustrações a preto e branco «requerem que o nosso sistema visual agrupe correctamente as linhas pertencentes ao fundo e as linhas pertencentes às personagens» (Kümmerling-Meibauer, 2011, p. 49), algo que é relativamente fácil para os adultos que têm experiência visual, mas que pode ser um desafio para um observador inexperiente, como é o caso das crianças.

Crianças com mais de três anos não só preferem olhar para ilustrações coloridas, como o fazem espontaneamente, preferindo as cores que se encontram nos extremos do espectro

visível como o vermelho e o azul, seguindo-se o amarelo e azul-esverdeado.

No que diz respeito às cores aplicadas nos livros infantis, existem duas grandes tendências: na primeira, as ilustrações utilizam apenas as cores primárias e as superfícies de cor são planas, sem sombras e com contorno a preto. Consideremos a série Miffy de Dick Bruna que exemplifica na perfeição este estilo.



Figura 25 — *Miffy the Artist* (2016) de Dick Bruna.
(Fonte: http://webcovers.abramsbooks.com/cover_images/0/9781849763950_s3.jpg)

Na segunda as ilustrações são realistas, apresentam uma grande variedade de matizes e saturações, e são aplicadas sombras e brilhos (Kümmerling-Meibauer, 2011, p. 50). Diz-nos Kümmerling-Meibauer (2011, p. 50): «Considerando o desenvolvimento sensorial da visão a cores, e a sua reduzida capacidade de distinguir cores e sensibilidade ao contraste, cores puras (muito saturadas) parecem ser um boa escolha para os livros ilustrados infantis.(...) Também deve ser considerado que uma paleta completa de cores naturais fornece ao sistema visual a experiência perceptual necessária, e pode ajudar na aquisição de conhecimento linguístico da cor»

8. PSICOLOGIA DAS CORES

Todas as cores têm significado, e este varia consoante o contexto em que se encontra. Dependendo do contexto, a mesma cor pode produzir sentimentos e efeitos diferentes, ou mesmo contraditórios. O mesmo verde num determinado contexto – por exemplo num determinado ambiente, alimento ou animal – pode ter uma conotação calmante ou indicar algo venenoso. Além do contexto, outro factor que influencia os sentimentos produzidos por uma determinada cor são as restantes cores que a rodeiam, pois um mesmo vermelho combinado com amarelo ou preto produz um efeito diferente (Heller, 2013, pp. 17–19).

a) Azul

A cor azul, na Teoria das Cores, é uma das três cores primárias, assim chamadas por não ser possível produzi-las através da mistura de outras cores (Heller, 2013, p. 28).

A cor azul está ligada a sentimentos positivos como a simpatia, a harmonia, a amizade e a confiança. Representa o céu, sendo portanto a cor do divino, mas também da calma e do irreal (Heller, 2013, p. 23).

É a mais fria de todas as cores, tendo esta associação devido à tonalidade azul que a nossa pele e lábios adquirem quando estamos com frio (Heller, 2013, p. 27). Consegue ser mais fria do que a cor branca, «pois o branco significa luz – o azul é sempre o lado sombrio.» (Heller, 2013, p. 27).

É a cor da distância, pois todas as cores quanto mais longe estão mais azuladas e tristes se tornam, efeito causado pela atmosfera.

b) Vermelho

O vermelho é o símbolo de dois elementos, o fogo e o sangue, que faz dele a mais forte entre as cores, sendo por isso uma cor masculina que representa a força, a vida, a agressividade e a guerra (Heller, 2013, pp. 53–66). No que diz respeito à psicologia da cor, é o oposto do azul passivo, frio, silencioso e distante, sendo a chama que se opõe

à água (que por sua vez é feminino). Fazendo parte das cores da chama, juntamente com o amarelo e laranja, é portanto a cor do calor e da paixão (Heller, 2013, pp. 56–57). Representa as paixões em toda a sua amplitude, do amor ao ódio, pois é esta a cor da nossa cabeça quando o sangue lhe sobe, quer por excitação e paixão, quer por vergonha e irritação (Heller, 2013, p. 54).

c) Amarelo

O amarelo, a mais clara de todas as cores, é uma das três cores primárias e o seu simbolismo está ligado ao sol, à luz e ao ouro (Heller, 2013, p. 85). «Como cor do sol, o amarelo age de modo alegre e revigorante. (...) O amarelo irradia, ri, é a principal cor da disposição amistosa.» (Heller, 2013, p. 85).

As associações negativas desta cor não estão ligadas a matizes como o amarelo solar e amarelo áureo, mas antes ao amarelo pálido esverdeado e amarelo fétido do enxofre (Heller, 2013, p. 88).

d) Verde

O verde é das cores que mais variações tem, diz-nos Heller (2013, p. 105): «Um pequeno toque de azul já transforma o amarelo em verde; por outro lado, o verde pode conter todas as outras cores, o branco e o preto, o castanho e o vermelho – e continuará a ser verde.» O verde é uma cor intermediária e neutra em vários campos, diz-nos Heller (2013, p. 106):

«O vermelho dá a impressão de proximidade, o azul de distância; no meio fica o verde (...) o vermelho é quente, o azul é frio; a temperatura do verde é agradável. O vermelho é seco, o azul molhado; o verde é húmido. O vermelho é activo, o azul passivo; o verde é tranquilizador. O verde fica entre o vermelho masculino e o azul feminino.»

O verde simboliza a vida, a natureza, tudo o que cresce e é fresco, e o seu efeito naturalista não depende de nenhum tom específico, mas antes das cores que se

encontram junto a ele, como o azul e branco (cores do céu) e castanho (cor da terra) (Heller, 2013, p. 106–107). O verde é também a cor da esperança, devido à analogia com a Primavera, que significa renovação após tempos de escassez (Heller, 2013, p. 111). O verde é a cor de tudo o que é venenoso e horripilante, como dragões e monstros, e tal acontece por não existirem seres humanos, ou sequer mamíferos, com pele verde. Esta cor remete-nos para animais como serpentes e lagartos (Heller, 2013, p. 114–115).

e) Preto

O preto tem uma acção muito forte nos significados cromáticos quando combinado com outras cores, diz-nos Heller (2013, p. 131):

«O preto transforma todos os significados positivos de todas as cores cromáticas no seu oposto negativo. (...) O vermelho é o amor; mas o vermelho com preto caracteriza o seu oposto, o ódio.(...) Sempre que o preto estiver num acorde cromático na companhia do vermelho, do amarelo ou do verde, um sentimento negativo, uma característica negativa será nele visualizada (...) A reversão de todos os valores, essa é a acção mais forte do preto.»

A combinação de preto com amarelo é das mais negativas, pois o forte simbolismo negativo do amarelo é intensificado com a presença do preto. Esta combinação representa sentimentos desprezíveis como o egoísmo, a infidelidade e a hipocrisia, sendo também um sinal de alerta (Heller, 2013, p. 131).

A combinação de preto com violeta é a menos negativa, devido à sua naturalidade – esta combinação é encontrada no céu nocturno – e simboliza o oculto e a magia (Heller, 2013, p. 132).

f) Branco

O branco é mais uma das cores primárias, pois também ela não se consegue obter através da mistura de outras cores. Representa a perfeição, o início e é a cor do divino (Heller,

2013, p. 163). Diz-nos Heller (2013, p. 163):

«O branco é feminino, é nobre, mas é fraco. As suas cores simbólicas contrárias são o preto e o vermelho, as cores do poder e da força. A sua cor psicológica contrária é sobretudo o castanho. Não existe nenhum acorde cromático em que o castanho figure ao lado do branco, pois nada pode ser ao mesmo tempo puro e sujo, nem leve e pesado.»

Ao branco é associado o imaculado e o puro, pois qualquer mancha de sujidade facilmente se torna visível. Em muitas línguas a palavra “branco” tem o mesmo significado da palavra “vazio”, motivo de origem de expressões como “passei a noite em branco” para dizer que foi uma noite mal dormida. Como o que é vazio é leve, e a leveza está associada à clareza, «O branco, a mais clara das cores, é ao mesmo tempo a mais leve.» (Heller, 2013, p. 163).

g) Laranja

O laranja é a cor da diversão, sociabilidade e do lúdico, sendo portanto uma cor que não se leva a sério. O laranja resulta da mistura do vermelho com o amarelo, combinando as contradições destas duas cores e harmonizando-as, sendo por isso a cor da luz (amarelo) e do calor (vermelho), embora a sua claridade não seja tão aguda como a do amarelo, e a sua temperatura não seja sufocante como a do vermelho (Heller, 2013, p. 187). É uma cor penetrante, intrusiva e feminina, pois ruma em direcção ao vermelho masculino (Heller, 2013, p. 184, 187). É a cor complementar do azul, razão pela qual é a cor que melhor contrasta e se vê no crepúsculo ou em relação ao mar.

h) Violeta e lilás

O violeta e o lilás são as cores mais raras na Natureza, tornando-as menos naturais e mais artificiais (Heller, 2013, p. 193). O violeta é uma cor de sentimentos ambivalentes, que simboliza a união dos opostos, pois resulta da combinação do vermelho, masculino e sensual, com o azul, feminino e espiritual (Heller, 2013, p. 193). O violeta é a cor da magia

e simboliza o lado sinistro da fantasia, razão pela qual os feiticeiros e as bruxas malvadas se vestem com roupas desta cor. Já as fadas bondosas utilizam o lilás, cor resultante da mistura de violeta com branco (Heller, 2013, p. 201).

i) Magenta e rosa

O rosa, resultante da mistura do vermelho com branco, é uma cor com um carácter muito próprio, pois além de existirem sentimentos e conceitos que só podem ser expressos através desta cor, todos eles são positivos, o que não acontece com mais nenhuma cor (Heller, 2013, p. 213).

Simboliza a cortesia, amabilidade, sensibilidade e a sentimentalidade. As duas cores que formam esta cor, o vermelho e o branco, são respectivamente uma cor quente e fria, e representam opostos. O rosa é a cor dos sonhos, do irreal.

O magenta ou rosa choque, é uma cor primária, pois também ela não pode ser obtida através da mistura de outras cores (Heller, 2013, pp. 219–220).

j) Ouro

O ouro simboliza o dinheiro, a sorte e o luxo, e como o mais nobre dos metais é masculino (Heller, 2013, p. 227).

Como cor da fama concede prestígio a tudo o que é profano, razão pela qual os vencedores recebem medalhas de ouro (Heller, 2013, p. 232).

O ouro não oxida nem enferruja, e podem passar anos que continua a brilhar como no primeiro dia, motivo pelo qual é a cor da durabilidade. Diz-nos Heller (2013, p. 233):

«O ouro pertence às virtudes que se consolidam com o passar dos anos: lealdade e amizade, honestidade e confiança. Mas o ouro nunca é a cor dominante dessas qualidades, pois está vinculado de uma maneira demasiado inequívoca às recompensas materiais.»

k) Prata

É muito raro a prata predominar no nosso pensamento, pois quando se pensa nesta cor a maioria das pessoas associa-a espontaneamente ao ouro, e perante a grandiosidade do ouro a prata é relegada para segundo plano (Heller, 2013, p. 243). À feminina lua pertencem as cores femininas azul e prata, que contrastam com o masculino sol, ao qual se associam o masculino vermelho e ouro. A prata é uma cor invernal e como tal sugere frieza.

Um dos poucos conceitos a que se associa primeiramente a cor prata é a velocidade, pois esta cor em movimento remete-nos para aviões, foguetes e carros em alta velocidade (Heller, 2013, p. 244).

l) Castanho

A cor castanha é constituída por magenta, amarelo, azul, e muitas vezes também por branco (Heller, 2013, p. 258). Quando se forma perde as características individuais de cada uma das cores que lhe dão origem, razão pela qual é a cor de tudo o que não tem personalidade, imaginação, é monótono e sem encanto. O castanho é uma cor com uma simbologia muito própria e negativa, pois é considerado feio, vulgar, e está ligado à preguiça e imbecilidade (Heller, 2013, p. 255).

É a cor do Outono, e por associação a este, do que está a murchar, definhar e decompor-se. É a cor da terra, fertilidade, e por isso uma cor feminina (Heller, 2013, p. 260).

m) Cinzento

O cinzento é uma cor sem carácter e força, não é quente nem é frio, tudo nele é vago (Heller, 2013, p. 269). Pode ser visto como um preto enfraquecido, e como tal fraco demais para ser considerado masculino, ou como um branco sujo, ameaçador demais para ser feminino (Heller, 2013, p. 269). A sua insensibilidade torna-o cruel. Devido à sua associação ao mau tempo, como à chuva e névoa, o cinzento é a cor do Inverno, do frio, e de todas as adversidades que destroem a alegria de viver (Heller, 2013, p. 270). Cinzento é também a cor do velho e antiquado, pois na velhice todos ficamos grisalhos.

9. ILUSTRADORES

9.1. Shaun Tan

Um dos ilustradores que me inspirou na realização do projecto foi Shaun Tan, premiado artista australiano que para além de escrever e ilustrar livros já trabalhou como artista conceptual para a Pixar no filme *WALL-E*, e foi co-realizador da curta-metragem vencedora do Óscar de melhor animação em 2011, *The Lost Thing*.

Tan é reconhecido pelos seus livros infantis, onde aborda temas sociais, políticos e históricos, através das suas imagens surreais e oníricas (Tan, n. d.). Estas características do seu trabalho são evidentes em obras como *The Red Tree*, onde aborda, de uma forma profunda e esperançada a depressão infantil, chegando inclusivamente a inspirar produções teatrais e musicais e a ser utilizada como um recurso por terapeutas profissionais.

A respeito das suas ilustrações frequentemente lidarem com temas sombrios, diz-nos Tan (2002):

«Os leitores ocasionalmente perguntam-me o porquê das minhas ilustrações serem frequentemente ‘sombrias’, e penso que tal se deve ao seguinte. Sinto-me mais atraído pelas coisas que não estão certas, como as injustiças sociais e ambientais em *The Rabbits*, ou a apatia social em *The Lost Thing*, ou até mesmo ideias sobre auto-destruição em *The Viewer*. Acho essas coisas artisticamente envolventes, talvez porque não estão resolvidas, como um puzzle. Ao mesmo tempo, gosto de trabalho que seja comemorativo – como é *The Red Tree* – mas onde qualquer significado aparente está sempre ligado à incerteza. A árvore vermelha pode florescer, mas também irá morrer, então nada é absoluto e definitivo; é preciso existir um reflexo exacto da vida real, enquanto algo que está continuamente à procura de resolução».



Figura 26 — Ilustração de Shaun Tan incluída na obra *The Red Tree* (2001), onde o artista aborda temas como a solidão e a depressão. (Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/7e/92/08/7e9208e935ce38a10202d93451cecae.jpg>)

De todas as suas obras aquela que mais se destaca é *The Arrival* (2006), uma obra de fantasia intemporal, sem palavras e um best-seller internacional. Em *The Arrival*, Tan aborda o tema da emigração, focando-se no lado mais humano e retratando as dificuldades passadas pelos emigrantes em alimentar-se, arranjar trabalho, entre outras. Baseado nesta premissa, e com o objectivo de causar confusão e perplexidade,

desenvolve um mundo de fantasia parecido com o nosso, mas onde as coisas apresentam um aspecto diferente (Kite, 2016). A este respeito diz-nos Kite (2016):

«Baseados na pesquisa sobre a ilha Ellis e a imigração europeia para os Estados Unidos da América, os desenhos a sépia realizados à mão por Tan evocam álbuns fotográficos familiares e, primeiramente, situam-nos num mundo no início do século XX que sentimos conhecer. No entanto, o país de destino é também um lugar de animais fantásticos, textos indecifráveis e barcos voadores, aos quais imigrantes recém-admitidos são entregues em cápsulas suspensas por balões. A fantasia é desnoriente, capturando a textura da experiência migratória de uma forma que seria impossível para o realismo puro» (Fig. 2).

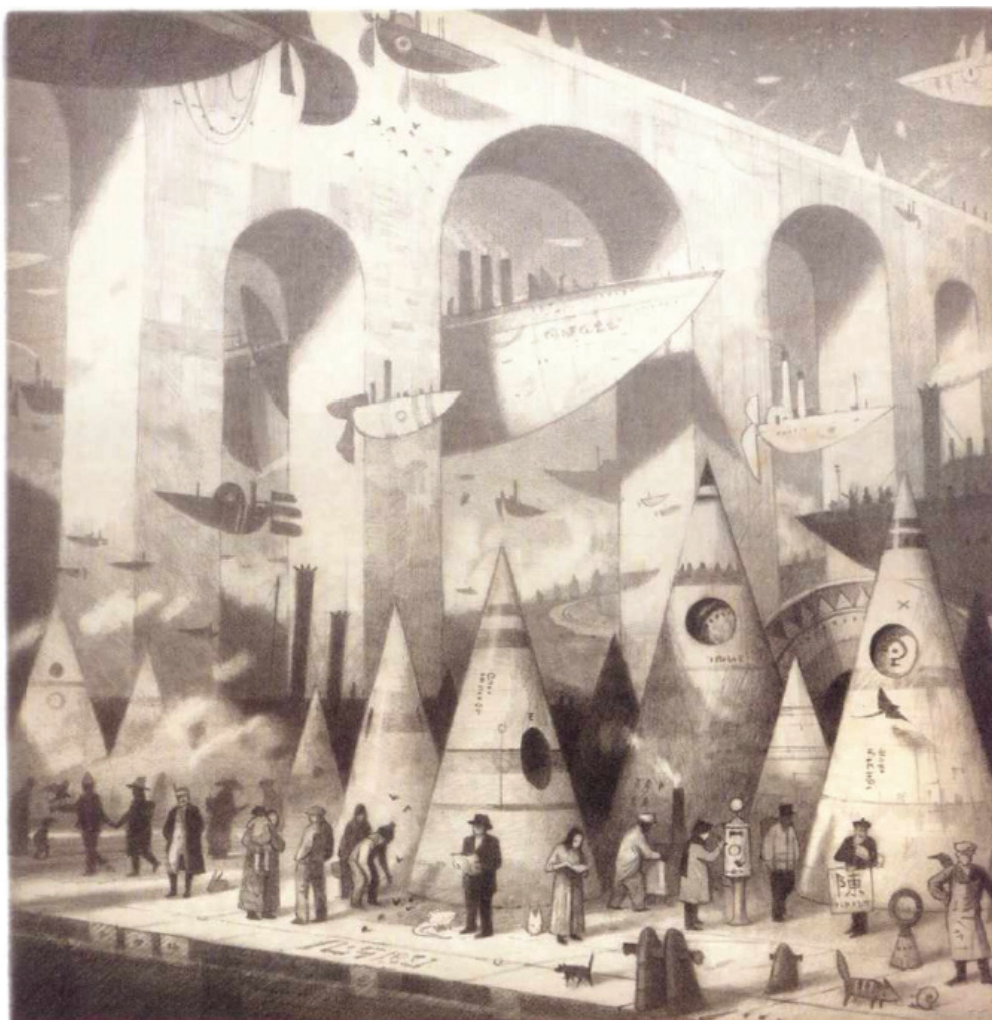


Figura 27 — Ilustração de Shaun Tan incluída na obra *The Arrival* (2006), onde é possível observar o mundo surreal criado pelo autor. (Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/bb/27/13/bb271308ba62b071210e991d0ca991ce--shaun-tan-art-pictures.jpg>)

O sucesso de Shaun Tan é evidente nos diversos prêmios que tem vindo a receber ao longo da sua carreira — só a obra *The Arrival* recebeu três prêmios distintos —, destacando-se aquele que é o maior prêmio da literatura infantil, o Prêmio Memorial Astrid Lindgren ganho por Tan em 2011 (Rotella, 2011). Apesar do sucesso entre o público infantil, Shaun Tan não pode ser considerado “apenas” como um autor de livros infantis. As histórias enigmáticas que nos fazem encarar mundos sinistros de um ângulo diferente abrangem um público de diferentes faixas etárias e graus de sofisticação (Kite, 2016). Escolho Shaun Tan como um artista de referência, pela sua capacidade imaginativa em criar mundos bizarros e belos ao mesmo tempo. O artista destaca-se pela utilização e mistura de diversas técnicas artísticas, como a colagem, pastel, pintura a óleo (Fig. 3), acrílico, grafite e aguarela, e por demonstrar excelência no domínio de qualquer uma delas. A virtude das suas obras está na capacidade de criar ambiência e transmitir um determinado estado de espírito através da utilização cuidada da cor e luz, na textura empregue que confere uma identidade forte e pessoal às suas ilustrações, no traço expressivo que o caracteriza e na atenção precisa que Tan tem para com o detalhe.



Figura 28 — *Happy New Year!* (2015) de Shaun Tan, ilustração realizada através da técnica de pastel de óleo. (Fonte: http://www.shauntan.net/images/pencil-bird_s.jpg)



Figura 29 — *Never be late for a parade* (2013) de Shaun Tan, ilustração incluída na obra *Rules of Summer*, pintura a óleo. (Fonte: <http://www.shauntan.net/images/books/Summer/summer%20parade%20s.jpg>)

9.2. Daisuke “Dice” Tsutsumi

Daisuke “Dice” Tsutsumi é um ilustrador e animador japonês, formado na Escola de Artes Visuais de Nova Iorque, uma das principais universidades de arte nos Estados Unidos da América. Entre 2000 e 2010 trabalhou como *visual development/color key artist* na Blue Sky Studios, onde participou na realização de filmes mundialmente famosos como *Ice Age* e *Robots*. Em 2010 muda-se para a Pixar Animation Studios, trabalhando como director de arte de cor e luz em filmes como *Toy Story 3* e *Monsters University*. Em 2014 deixa a Pixar e juntamente com Robert Kondo criam o seu estúdio de animação, Tonko House. Aí

escrevem e realizam *The Dam Keeper*, uma curta metragem de dezoito minutos nomeada para um Oscar (Tsutsumi, n. d. a). Dice é também um filantropo, tendo juntado mais de 200 artistas de todo o mundo para uma exposição/leilão com o objectivo de angariar fundos para ajudar a salvar a floresta de Sayama (Tsutsumi, n. d. b). Dice distingue-se pelo seu forte sentido de cor e pela forma única como captura a luz, ambos capazes de transmitir emoções fortes e íntimas ao observador (Fig. 5).

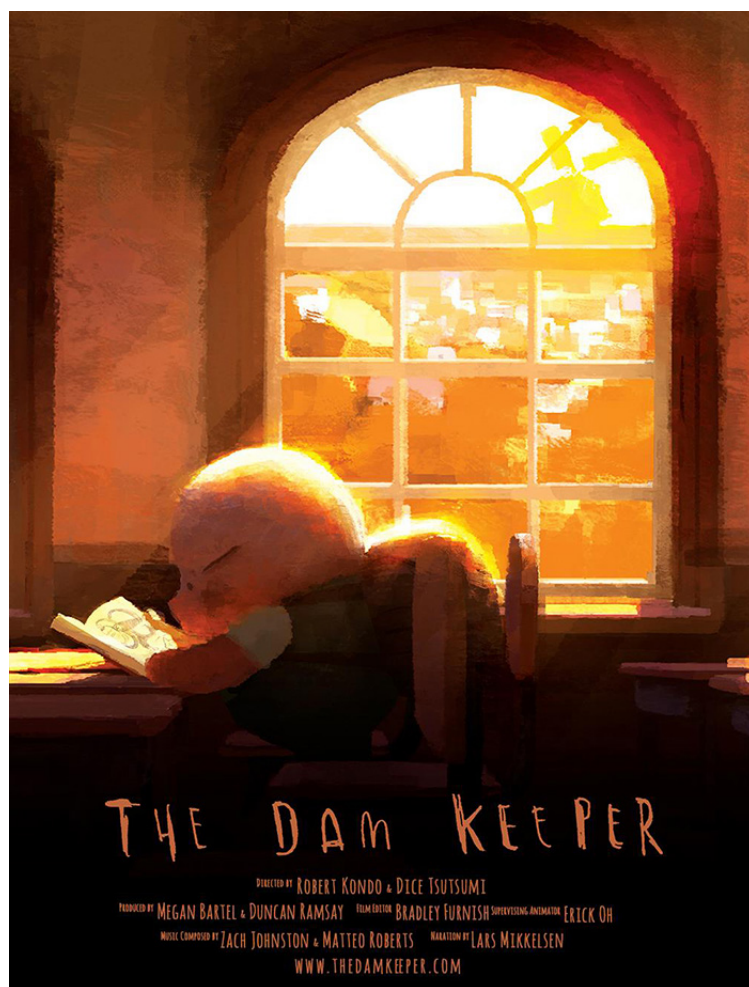


Figura 30 — Ilustração de Dice Tsutsumi para a curta-metragem *The Dam Keeper* (2014). (Fonte: <http://i.imgur.com/RualTY2.jpg>)

Quando pinta em formato digital, o artista imita o traço e textura das técnicas tradicionais que também domina, como a grafite (Fig. 6), pastel, guache e aguarela (Fig. 7), conseguindo passar as características únicas destas técnicas para o formato digital.

O domínio que o artista revela das relações luz/sombra, a sua capacidade de capturar a luz e traduzi-la em ilustrações uma ambiência, a forma subtil como aplica a cor de forma a dar profundidade às suas obras e guiar a visão do observador pela composição, aliada a um domínio das mais diversas técnicas tradicionais e digitais, são as características principais que distinguem Dice Tsutsumi e fazem dele um artista de referência.



Figura 31 — Ilustração realizada a grafite por Dice Tsutsumi (2015). (Fonte: http://www.imgrum.org/media/939917404848870852_987018668)



Figura 32 — Ilustração de Dice Tsutsumi realizada a aguarela (2015).
 (Fonte: http://scontent.cdninstagram.com/t51.2885-15/s750x750/sh0.08/e35/12328168_201459796861880_593299980_n.jpg?ig_cache_key=MTEzNjM1NzU2MDUzMDA2NDcwOA%3D%3D.2)

9.3. Jim Kay

Jim Kay é um ilustrador britânico distinguido com a Medalha Kate Greenaway em 2012 pelas ilustrações em *A Monster Calls* de Patrick Ness, e escolhido em 2013 para ilustrar aquele que seria o seu maior projecto até à data, os sete livros de *Harry Potter*. Após licenciar-se em ilustração na Universidade de Westminster, Kay teve dificuldades em subsistir enquanto ilustrador, permanecendo os dez anos seguintes sem desenhar (Wood, 2015). Durante esse período trabalhou em vários locais, destacando-se a Galeria Tate Britain, onde trabalhou nos arquivos de artistas britânicos, e os Jardins Reais Botânicos de Kew, onde trabalhou como assistente de curadoria para a colecção de ilustrações. Nas suas funções como assistente de curadoria, teve contacto com os arquivos das colecções de arte indianas, manuscritos ilustrados e registos da era dourada da exploração britânica. Estes últimos

«incluíam as descobertas de diferentes climas e habitats, novas plantas e formas de usá-las, insectos recém descobertos e, o mais importante, como estes fenómenos eram documentados pelos exploradores e artistas do passado, em particular o trabalho dos artistas indianos contratados pelos botânicos para produzir belas pinturas da flora indiana» (Eldred, n. d.).

Estas duas experiências profissionais enriqueceram a sua produção visual e viriam a influenciar profundamente o seu trabalho. Em 2008, após dez anos sem pegar num lápis, é convidado pelo director da Galeria de Riverside, que tinha visto algum do seu trabalho antigo, para fazer uma exposição, a qual se tornaria a mais vista na história da galeria (Wood, 2015). A partir de então começou a receber algumas encomendas, entre elas *A Monster Calls*, bem como trabalhos de arte conceptual para o programa televisivo *Jonathan Strange & Mr. Norrell*, um elaborado livro pop-up sobre insectos, até que em 2013 é convidado a ilustrar Harry Potter.

Jim Kay distingue-se pela capacidade de encontrar beleza no mundano, na meticulosidade que tem no seu ofício e extrema atenção ao detalhe, a qual é notória nos processos que utiliza para a realização das suas ilustrações. Para ilustrar os livros de *Harry Potter* o artista recorreu à construção de modelos em plasticina e cartão, não só para ajudar em questões de escala e distância, mas também para testar a forma como a luz iluminava em diferentes fases do dia (Correspondent, n. d. b).



Figura 33 — Modelo em cartão que auxiliou Jim Kay a pintar a capa do livro *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (2015). (Fonte: https://images.pottermore.com/bxd3o8b291gf/2LaY2kUb3iOlG4gGee6gAA/a9d77f65ac7e4fe853d15d31ce91c579/Jim_Kay_Diorama_2_Cover_Hogwarts_Express.jpg?w=1330&q=85)



Figura 34 — Capa de *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, onde Jim Kay utilizou o modelo em cartão como referência (2015). (Fonte: https://i.guim.co.uk/img/media/04e655ac4d4e4375d31201beaf58187cb28b5b47/0_0_7948_4762/7948.jpg?w=1920&q=55&auto=format&usm=12&fit=max&s=a7f4c0bce7f6e1b05021f2b7543f215d)

Kay domina e utiliza as mais diversas técnicas artísticas, pois segundo o próprio aborrece-se facilmente. Temos como exemplo os livros ilustrados de *Harry Potter*, onde utiliza técnicas como a grafite, carvão, lápis de cera, guache, aguarela, tinta da china, acrílico, pintura a óleo e pintura digital. O conhecimento sobre história da arte e história natural é notório no seu trabalho, onde utiliza as mais diversas referências para as ilustrações: em *Harry Potter e a Câmara dos Segredos*, as ilustrações da mandrágora assemelham-se a conhecidos esboços de Leonardo Da Vinci e guias de espécies de história natural (Fig. 10) (Boyle, 2016).



Figura 35 — Ilustrações da mandrágora. Ilustração incluída na obra *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, edição ilustrada (2016) de J.K.Rowling e Jim Kay (ilustrador). (Fonte: <https://lh3.googleusercontent.com/3VjhW1v7rgW5Q0HpaUL6NskopuxqoCcH0cJdJK-fhkCSN90MrFP-dHBBGiBvh1sWxfXT2pxYQPPn7w=s0-tmp.jpg>)

As suas obras impressionam pela quantidade de detalhe presente. Kay incorpora nos seus trabalhos pedaços da sua vida, mais concretamente detalhes de coisas que viu e registou no seu livro de esboços ao longo dos anos, e que estão guardados à espera da ilustração perfeita para serem utilizados. Tomemos como exemplo a ilustração presente na obra *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, onde surge Hermione com uma porta rabiscada nas suas costas. Diz-nos Kay que a porta foi inspirada na porta de uma velha igreja que visitara em Suffolk, e que os nomes gravados na porta foram inspirados na Torre de Londres, onde eram mantidos prisioneiros que gravavam os seus nomes nas paredes das celas (Correspondent, n. d. a).



Figura 36 — Hermione à frente da porta inspirada nos apontamentos feitos por Jim Kay no seu caderno de esboços. Ilustração incluída na obra *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, edição ilustrada (2015) de J.K.Rowling e Jim Kay (ilustrador). (Fonte: https://images.pottermore.com/bxd3o8b291gf/52vPQPYTWggsWiSoWyssOK/b6f5b4f90d75fe569b75b5823e62caa7/Hermione_-_Jim_Kay_1_.jpg?w=1330&q=85)

CAPÍTULO III:

PROYECTO PRÁCTICO

1. PROCESSO DE ILUSTRAÇÃO

O início do processo criativo começa com a definição das medidas do livro, pois só assim sabemos a medida máxima possível para as ilustrações, bem como a disposição do texto, a qual ditará as possibilidades ilustrativas. O texto do conto é colocado em folhas com as dimensões escolhidas inicialmente, pois apenas desta forma podemos saber com precisão o que podemos ilustrar ou não, e tomar decisões relativas ao layout.

De seguida, e tendo como objectivo fazer uma distribuição equilibrada da relação texto/ilustração, são feitos os primeiros esboços de estudos de composição. Estes apresentam um formato pequeno e pouco detalhado, pois desta forma exploramos e passamos o máximo de ideias para o papel, não perdendo tempo com desenhos que acabarão por não ser utilizados.



Figura 37 — Pequenos estudos de composição para a primeira ilustração do conto *O feiticeiro e o caldeirão saltitante*.

Decididas as composições, sabemos as personagens que aparecerão nas ilustrações, seguindo logicamente para os primeiros estudos de personagens. Na realização destes estudos tenta-se fazer uma tradução visual da personalidade das personagens, através da forma, atributos visuais e cor. Considerando a época em que se desenrola a história, é

feita pesquisa visual do vestuário e adereços, para desta forma vestirmos a personagem e a contextualizarmos historicamente.

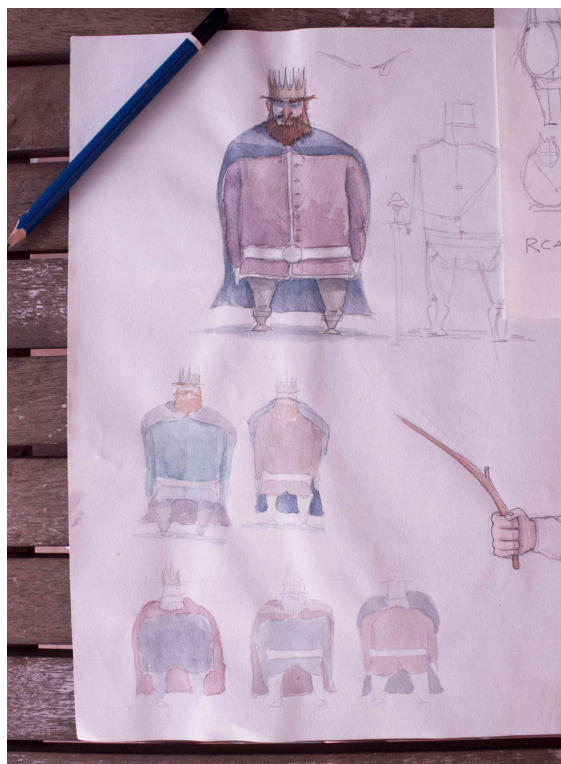


Figura 38 — Estudos conceptuais do rei pertencente ao conto *A Coelha Babita e a Árvore Tagarela*.



Figura 39 — Estudos de cor do rei pertencente ao conto *A Coelha Babita e a Árvore Tagarela*.



Figura 40 — Estudos do feiticeiro pertencente ao conto *O Feiticeiro e o Caldeirão Saltitante*.

De seguida são feitos esboços em tamanho real das composições em miniatura escolhidas inicialmente, e utilizadas referências visuais dos diversos elementos a serem desenhados. Se num estado inicial o desenho era solto e pouco detalhado, agora procura-se realizar uma composição sólida pronta para a arte-final.

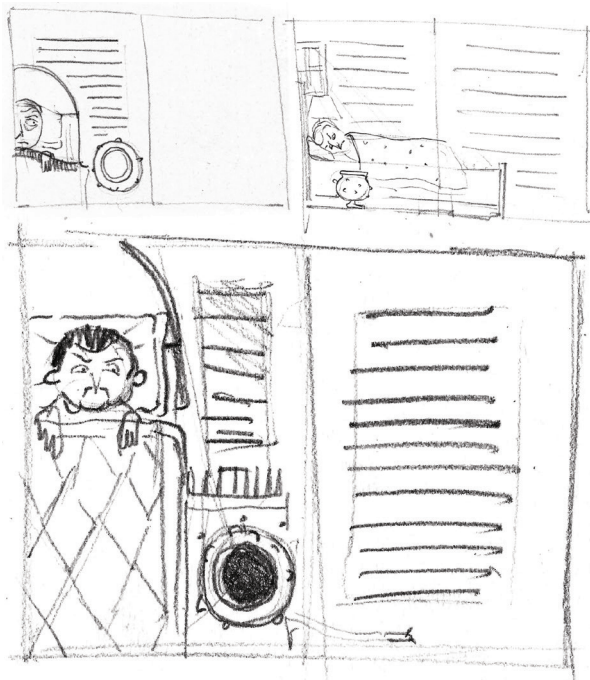


Figura 41 — Estudos de composição para uma das ilustrações de *O Feiticeiro e o Caldeirão Saltitante*.

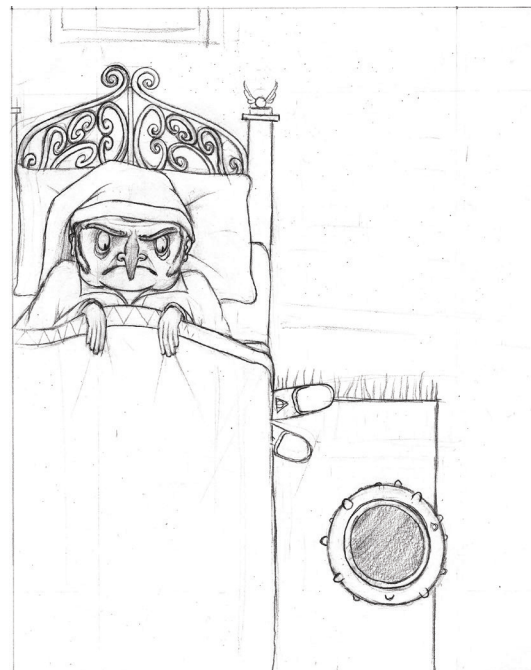


Figura 42 — Escolhida a composição, foi realizado um esboço em tamanho real e pormenorizado, para depois ser digitalizado.

Realizado o esboço da arte-final, este é digitalizado e passado para formato digital, para de seguida ser pintado no Photoshop. A imagem é tratada, sendo retirado o fundo branco e preservadas as linhas que, dependendo do estilo escolhido, podem servir como contorno ou apenas guias.

Os diversos elementos da ilustração são pintados com mancha de cor e são feitos vários testes para perceber qual o esquema cromático que melhor se adequa. É tida em conta a capacidade da cor criar ambiência e a relação harmoniosa entre as várias cores.

Escolhidas as cores, procede-se para a volumetria, sendo dadas diversas camadas de sombra e luz necessárias, assim como textura (conforme o grafismo pretendido).



Figura 43 — Após ser digitalizado o desenho é tratado no Photoshop e são colocadas as cores base.



Figura 44 — Aplicadas as cores base, avança-se para a volumetria e restantes procedimentos.

2. FORMATO, LAYOUT E TIPOGRAFIA

Devido a questões logísticas, o início da parte prática do projecto deu-se com a definição das dimensões do livro, pois só após estas estarem definidas se pode saber como o texto assenta, e por consequência o que ilustrar.

Sendo um livro de contos morais, queria um formato prático que fosse facilmente manuseável e transportado pelas crianças, cujas dimensões permitissem alojar ilustrações detalhadas e ao mesmo tempo não permitisse grandes blocos de texto que lhe dessem um aspecto enfadonho.

Assim sendo, e após um pesquisa no mercado dos livros infantis e vários testes práticos, optei pelas dimensões de 190mm de largura por 240 mm de altura, um formato um pouco mais reduzido que o A4 e que se adequava aos meus ideais.

No que diz respeito ao layout das páginas utilizei margens que permitissem ao texto “respirar”, tornando a leitura mais leve, e cujo tamanho desse primazia à legibilidade, impedindo o texto de escapar para a zona de dobra, e por conseguinte a fuga da atenção do olhar para o texto da página seguinte.

A inclusão do texto dentro do espaço delimitado pelas margens, é a única regra de layout que se mantém em todo o livro, sendo que a sua disposição irá variar consoante o espaço ocupado pelas ilustrações. A liberdade, relativamente ao formato e disposição das ilustrações, deve-se à pretensão de promover a curiosidade do leitor à medida que lê o livro, e de explorar a relação imagem/ texto.

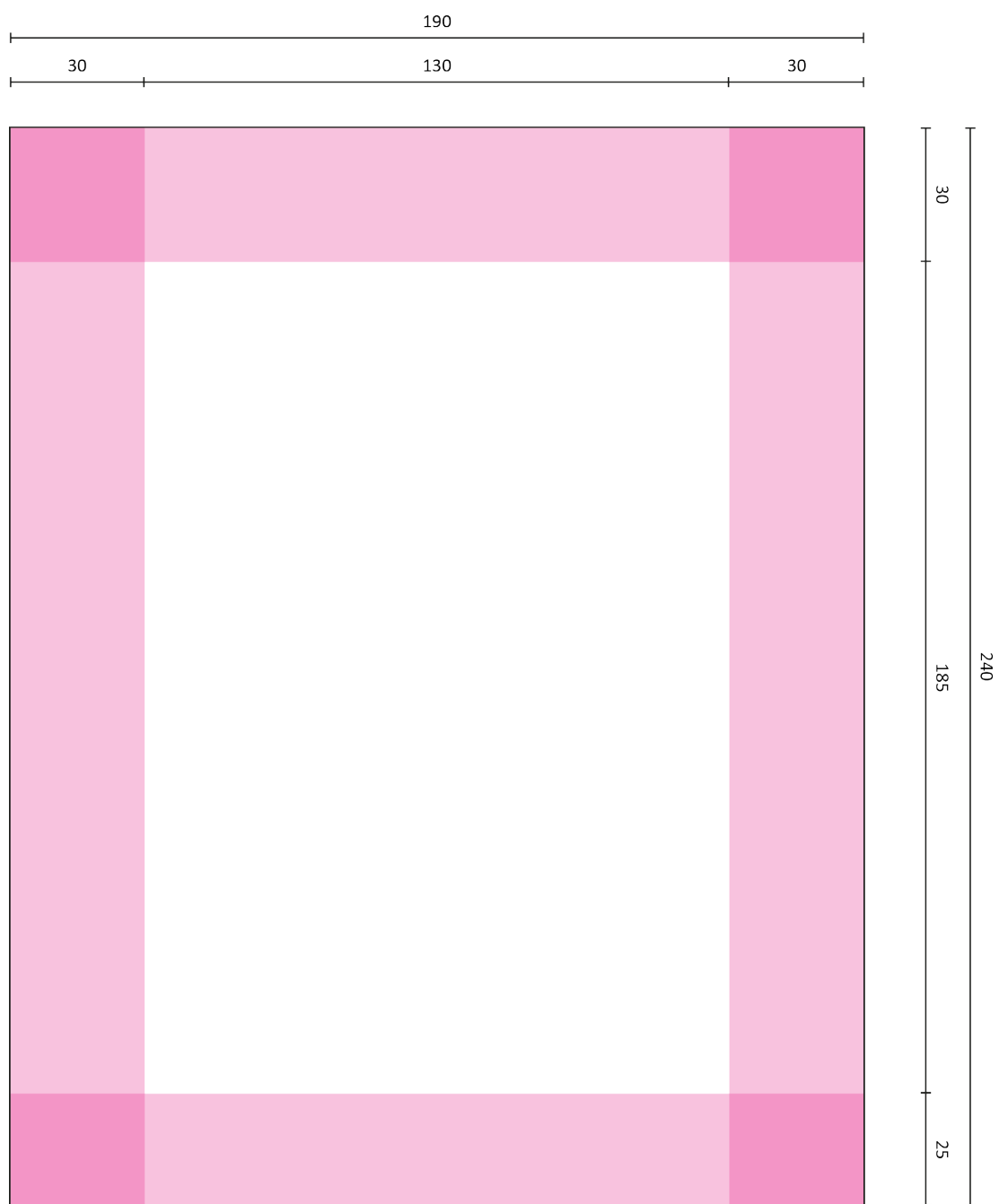


Figura 45 — Aplicadas as cores base, avança-se para a volumetria e restantes procedimentos. Dimensões das páginas e margens (medidas em mm).

Relativamente à tipografia, escolhi fontes distintas para o texto e títulos. Como os contos possuem uma massa de texto significativa, optei pela *Baskerville*, uma tipografia serifada considerada uma das mais atraentes e legíveis (Alterman et al., 2012, p. 71). A *Baskerville* é uma tipografia transicional com um forte contraste na espessura das hastes, apresentando uma clareza que facilita a legibilidade, e como tal uma escolha segura para textos compreendidos entre os 9 e 12 pontos de tamanho (Alterman et al., 2012, p. 154).

Baskerville	REGULAR	Aa Bb Cc Dd Ee	LIGAÇÕES	fi	NÚMEROS	0 1
		Ff Gg Hh Ii Jj Kk		fl		2 3
		Ll Mm Nn Oo Pp		ff		4 5
		Qq Rr Ss Tt Uu		ffi		6 7
		Vv Ww Yy Xx Zz		ffl		8 9
	ITALICO	<i>Aa Bb Cc Dd Ee</i>	LIGAÇÕES	<i>fi</i>	NÚMEROS	<i>0 1</i>
		<i>Ff Gg Hh Ii Jj Kk</i>		<i>fl</i>		<i>2 3</i>
		<i>Ll Mm Nn Oo Pp</i>		<i>ff</i>		<i>4 5</i>
		<i>Qq Rr Ss Tt Uu</i>		<i>ffi</i>		<i>6 7</i>
		<i>Vv Ww Yy Xx Zz</i>		<i>ffl</i>		<i>8 9</i>
	BOLD	Aa Bb Cc Dd Ee	LIGAÇÕES	fi	NÚMEROS	0 1
		Ff Gg Hh Ii Jj Kk		fl		2 3
		Ll Mm Nn Oo Pp		ff		4 5
		Qq Rr Ss Tt Uu		ffi		6 7
		Vv Ww Yy Xx Zz		ffl		8 9

Figura 46 — Tipografia *Baskerville*.

Para os títulos escolhi a *Bigelow Rules*, uma tipografia com uma personalidade muito própria, cuja natureza clássica se esconde atrás de uma estrutura informal. A divertida Bigelow Rules combina com o mundo fantástico dos contos de fadas de J.K. Rowling, sendo ideal para livros infantis.

Bigelow Rules

REGULAR	Aa Bb Cc Dd Ee	LIGAÇÕES	fi	NÚMEROS	0 1
	Ff Gg Hh Ii Jj Kk		fl		2 3
	Ll Mm Nn Oo Pp				4 5
	Qq Rr Ss Tt Uu				6 7
	Vv Ww Yy Xx Zz				8 9

Figura 47 — Tipografia *Bigelow Rules*.

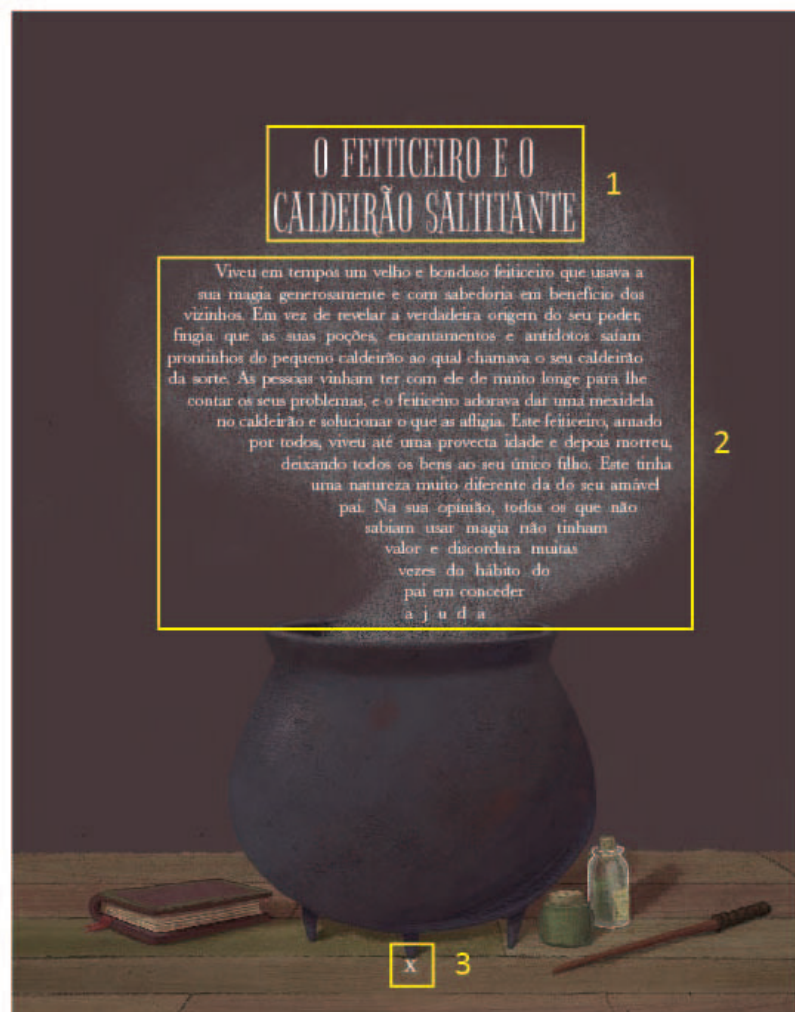


Figura 48 — Fontes utilizadas no texto.

Legenda

1 — Título

Bigelow Rules | Regular | 38 pt

2 — Corpo de texto

Baskerville MT Std | Regular | 12 pt

Justificado | Entrelinhamento - 14,4 pt

3 — Numeração

Baskerville MT Std | Regular | 12 pt

Centrado

3. APRESENTAÇÃO DAS PÁGINAS



Figura 49 — Capa.



Figura 50 — Contracapa.

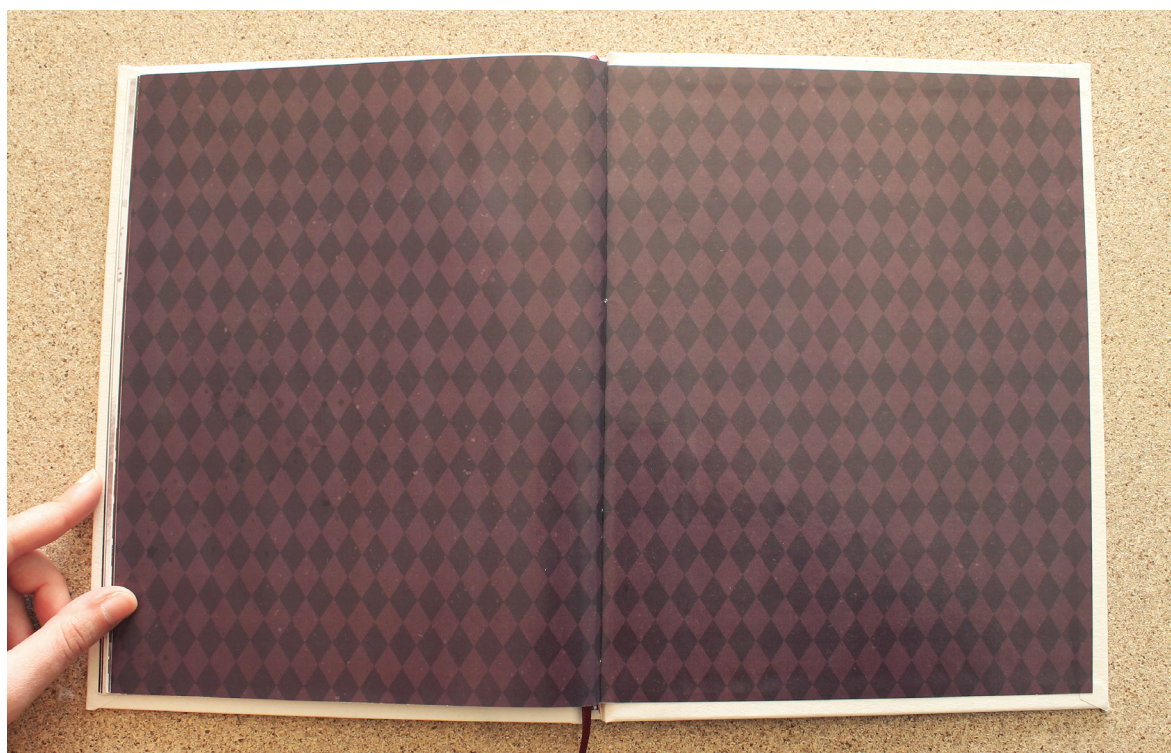


Figura 51 — Páginas de guarda.

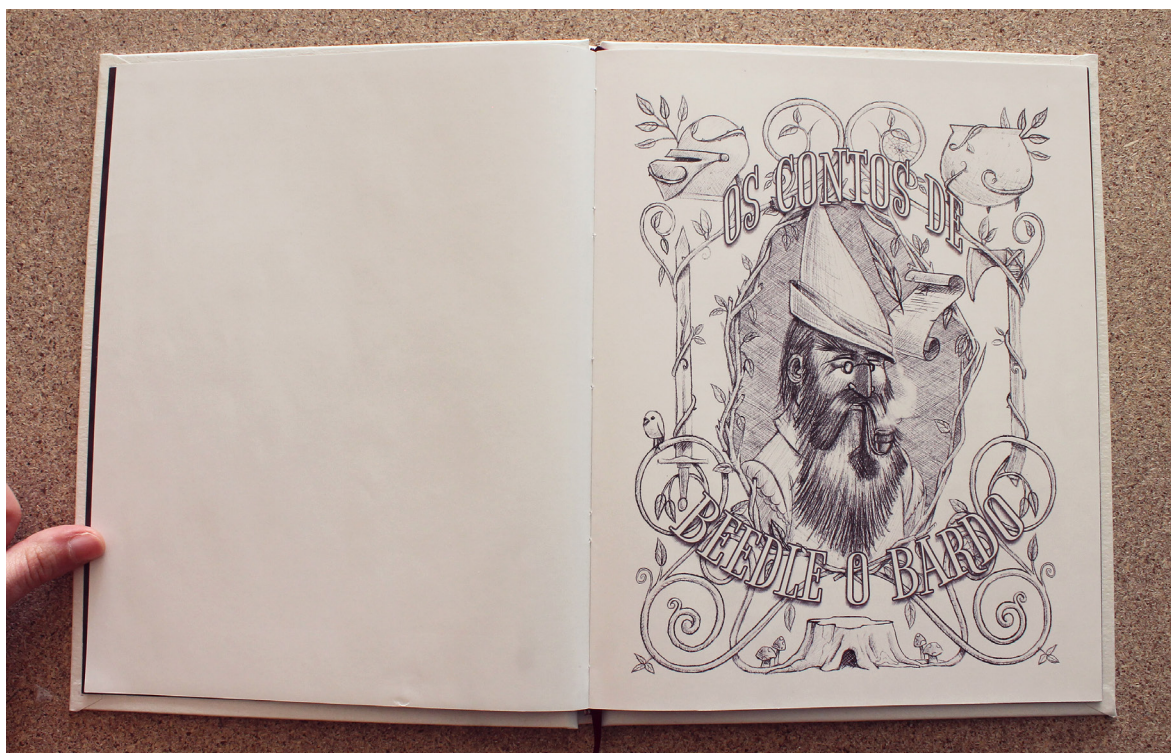


Figura 52 — Página de rosto.

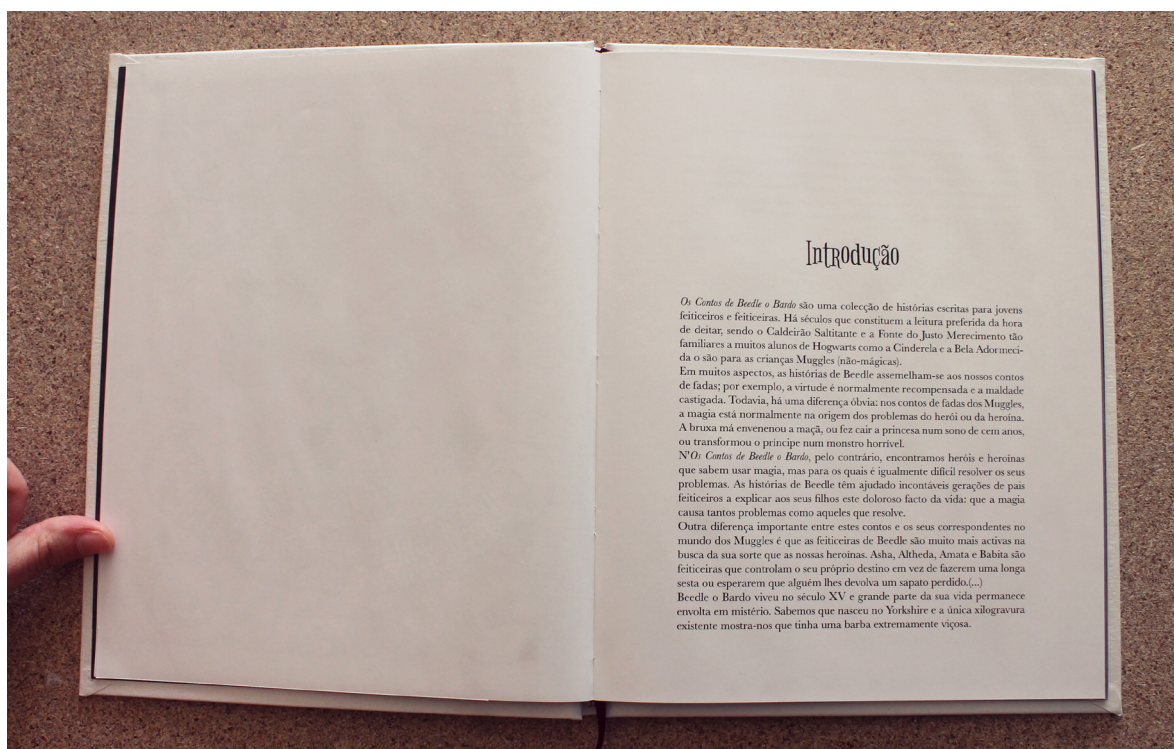


Figura 53 — Página da introdução.

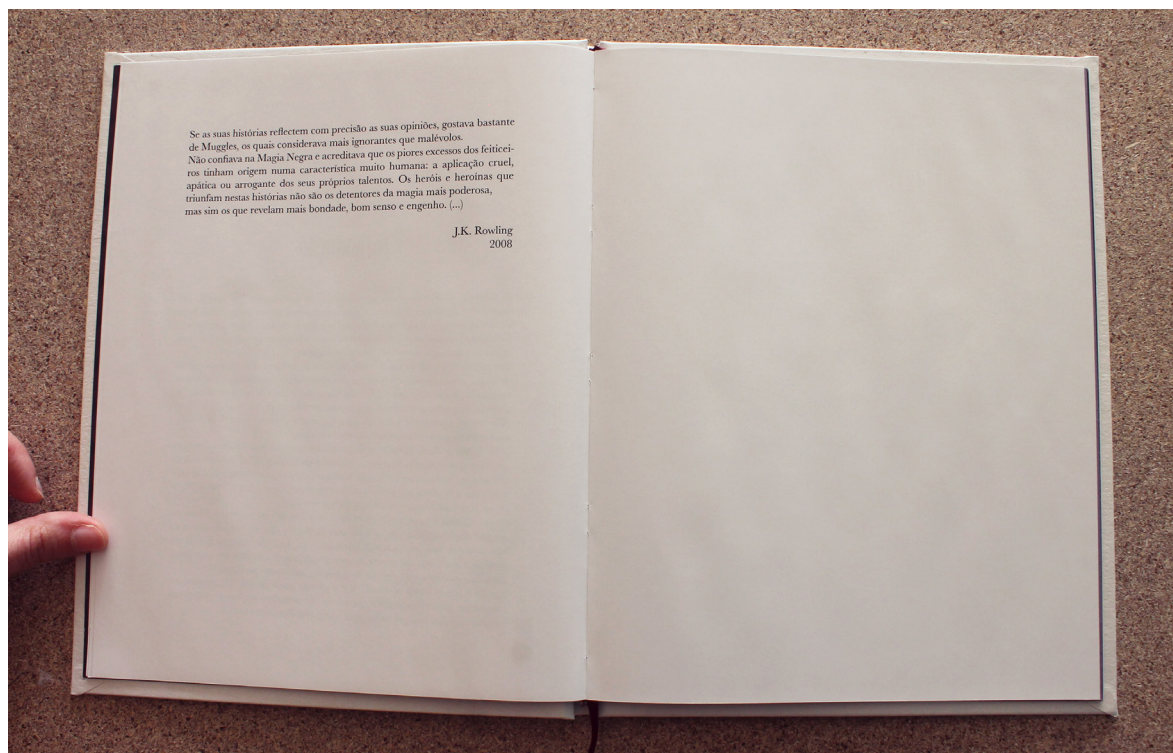


Figura 54 — Página da introdução.



Figura 55 — Páginas do conto *O Feiticeiro e o Caldeirão Saltitante*.



Figura 56 — Páginas do conto *O Feiticeiro e o Caldeirão Saltitante*.

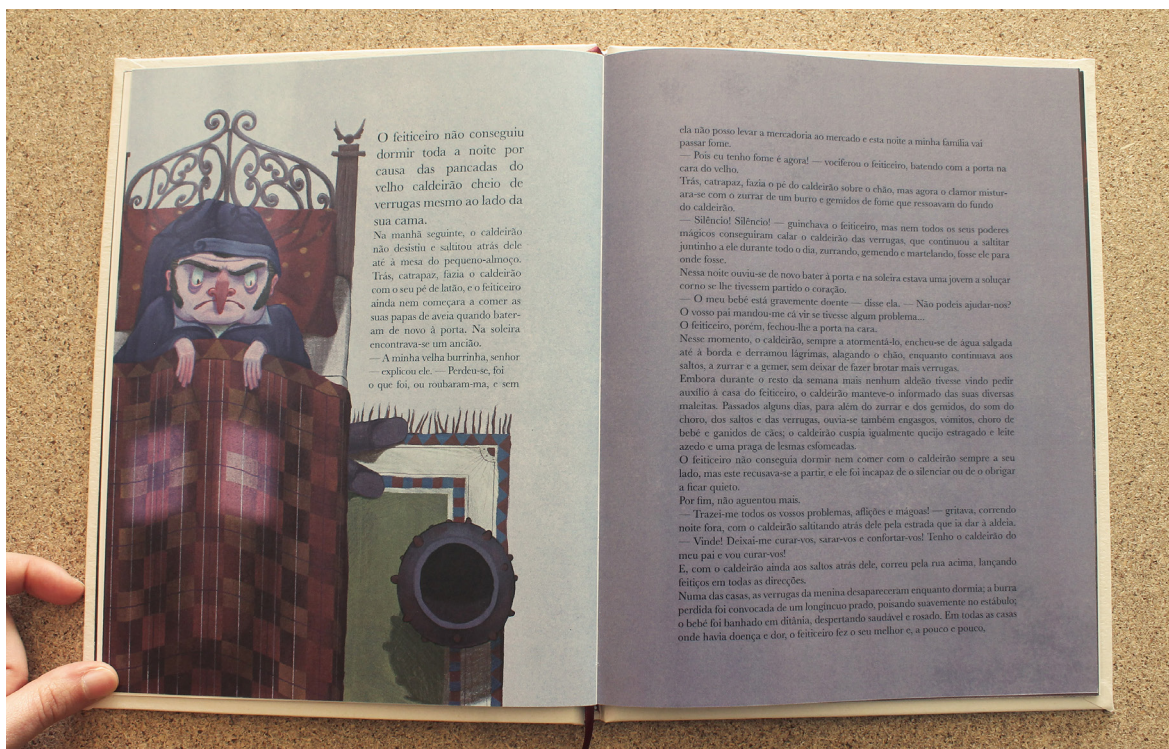


Figura 57 — Páginas do conto *O Feiticeiro e o Caldeirão Saltitante*.



Figura 58 — Páginas do conto *O Feiticeiro e o Caldeirão Saltitante*.

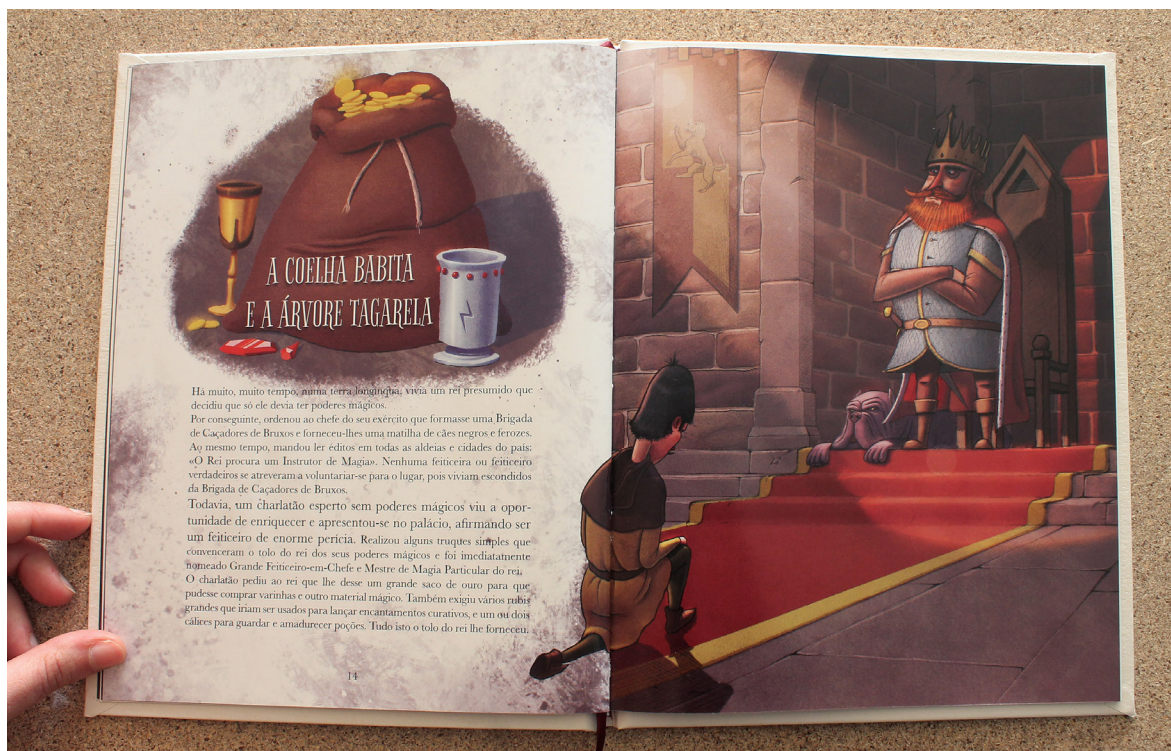


Figura 59 — Páginas do conto *A Coelho Babita e a Árvore Tagarela*.

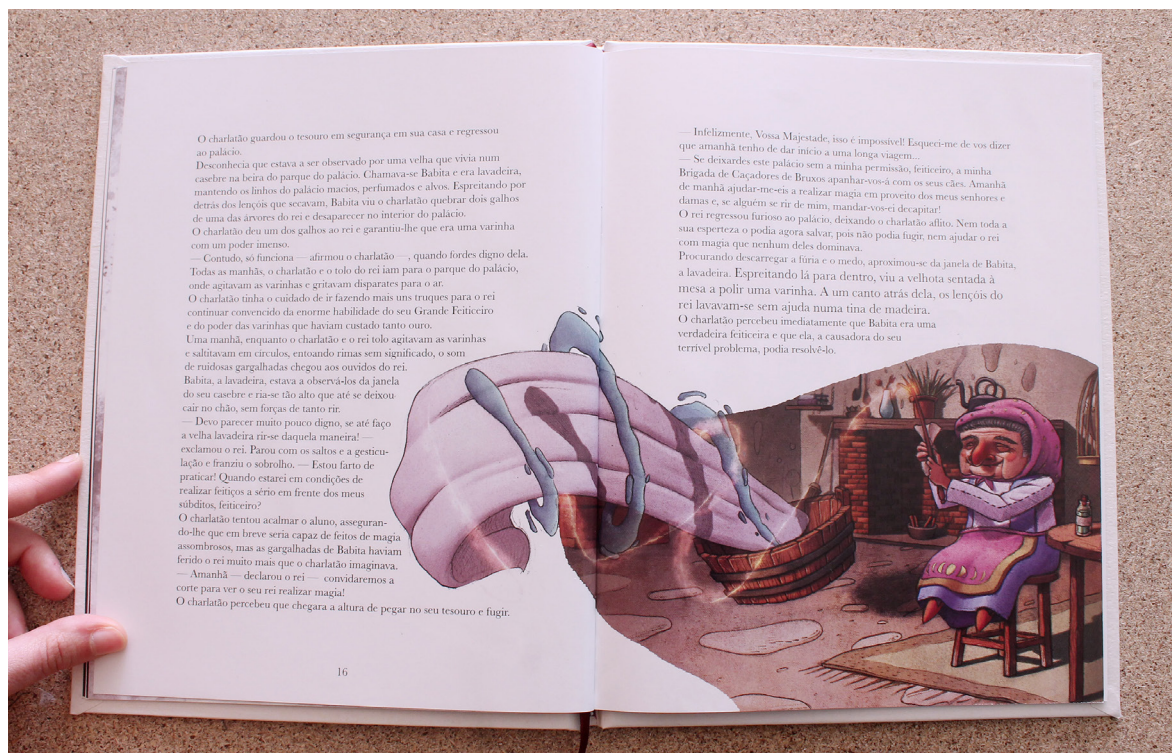


Figura 60 — Páginas do conto *A Coelho Babita e a Árvore Tagarela*.



Figura 61 — Páginas do conto *A Coelho Babita e a Árvore Tagarela*.



Figura 62 — Páginas do conto *A Coelho Babita e a Árvore Tagarela*.



Figura 63 — Páginas do conto *A Fonte do Justo Merecimento*.



Figura 64 — Páginas do conto *A Fonte do Justo Merecimento*.



Figura 65 — Páginas do conto *A Fonte do Justo Merecimento*.

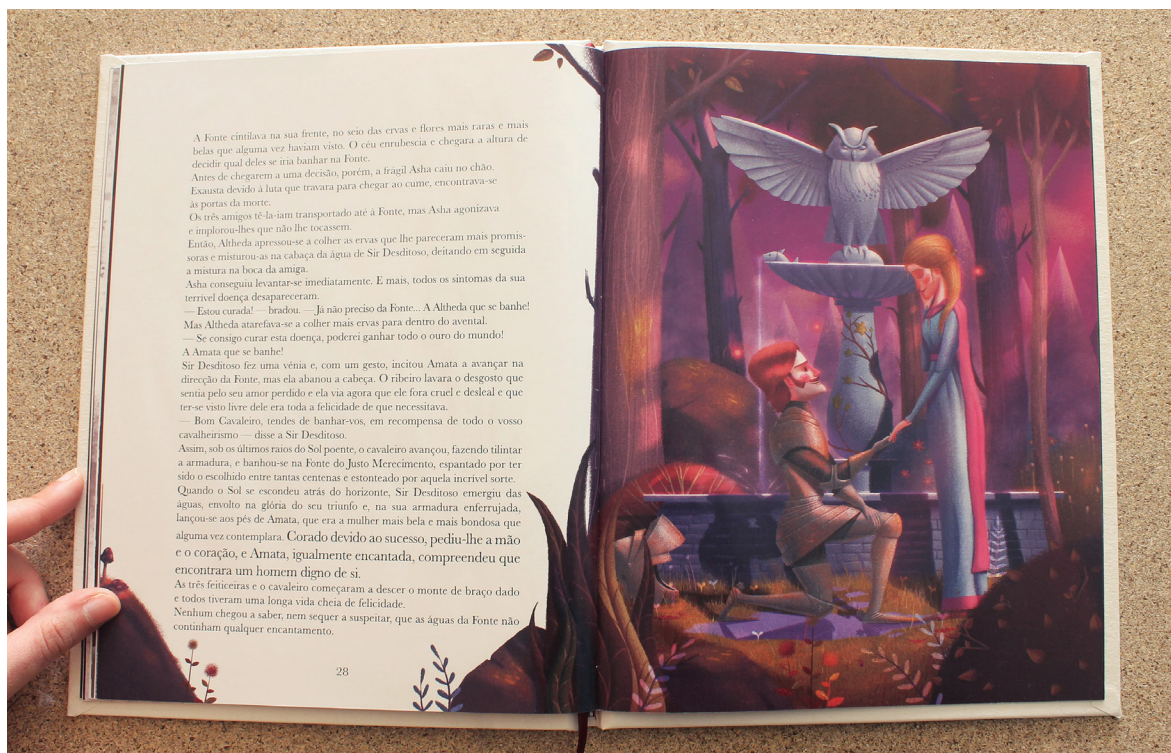


Figura 66 — Páginas do conto *A Fonte do Justo Merecimento*.

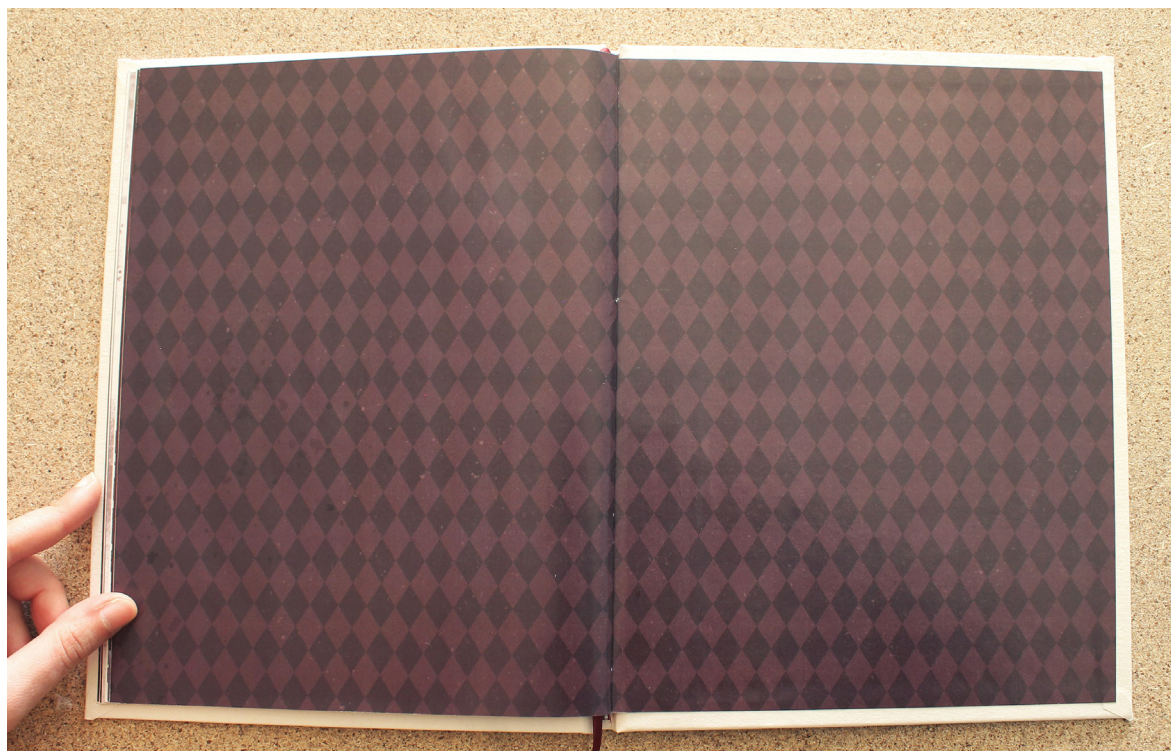


Figura 67 — Páginas de contraguarda.

4. METODOLOGIA PROJECTUAL

O desenvolvimento do projecto, considerando os objectivos propostos, iniciou-se com a pesquisa documental que «recorre a fontes mais diversificadas e dispersas, sem tratamento analítico, tais como: tabelas estatísticas, jornais, revistas, relatórios, documentos oficiais, cartas, filmes, fotografias, pinturas, tapeçarias, relatórios de empresas, vídeos de programas de televisão, etc. » (Fonseca, 2002, p. 32).

Utilizei este método de investigação para, através de livros e artigos, me inteirar sobre temas relativos ao meu projecto como a história da literatura infantil, história da ilustração infantil, percepção visual infantil e psicologia da cor. Através da aquisição e associação do conhecimento destes diversos temas, procurei cimentar as bases do tema do projecto, para responder da melhor forma na parte prática.

De seguida utilizei o método comparativo, que segundo nos diz Mills (2008, p. 100) « [...] é um termo abrangente que se refere à avaliação de semelhanças, diferenças, e associações entre entidades.». Após recolher dados de diferentes ilustradores, respectivas técnicas ilustrativas e metodologias de trabalho, analisei e comparei a informação de forma a perceber as virtudes e defeitos de cada uma, e poder avaliar qual delas se adequa melhor ao meu projecto. Para que as minhas referências fossem o mais abrangente possíveis, procurei ilustradores com técnicas distintas, desde a pintura tradicional até à pintura digital, desde ilustradores de livros infantis, até ilustradores de filmes de animação. O objectivo desta pesquisa foi procurar explorar os diversos grafismos existentes.

Outra técnica de pesquisa utilizada na exploração visual é a Teoria (ou Psicologia) da Cor. A cor altera o nosso estado emocional e cria sensações, sendo bastante importante o seu estudo para perceber o seu efeito no ser humano.

Tendo em conta toda a informação recolhida e analisada, prossegui para a parte prática do projecto onde foram realizadas várias experiências em ilustração, com diversos estudos a nível do design das personagens, composição, cor e volumetria.

As ilustrações foram compostas tendo em conta um layout previamente definido para o livro, assim como a linguagem gráfica do mesmo.

CAPÍTULO IV: CONCLUSÕES

Concluído o projecto e em jeito de retrospectiva, todo o processo desde a parte teórica à prática foi uma aprendizagem constante. Em termos teóricos pude preencher lacunas existentes a nível de conhecimento da ilustração e literatura infantil, e estudar o público-alvo do meu projecto, as crianças.

No que diz respeito à parte teórica, estudar a literatura infantil foi essencial para compreender as razões que levaram ao surgimento da ilustração infantil.

Desde os seus primórdios que a literatura infantil está associada à sua função pedagógica. O seu surgimento acontece na Idade Moderna, após se distinguir a infância como um período especial da vida humana, e é impulsionada quando se percebe que a literatura é um eficaz método pedagógico (Nikolajeva, 1995; Zilberman, 2015).

A ilustração infantil surge assim com o propósito de facilitar o processo de aprendizagem das crianças, e suscitar o seu interesse pela leitura, características que ainda mantém nos dias de hoje (Salisbury, 2004, p. 8; Weinstein, 2005, p. 3).

O estudo da história da ilustração infantil foi importante para compreender como o desenvolvimento desta esteve, desde o seu início, ligada ao desenvolvimento da tecnologia reprográfica (Salisbury, 2004, p. 9). Conhecer as diferentes técnicas ilustrativas, os artistas que se destacaram nas diferentes épocas, e respectivos grafismos e metodologias de trabalho, contribuiu para o enriquecimento da minha biblioteca visual e processo metodológico. A retenção desta informação será certamente uma mais valia em termos futuros, não só para a realização de mais e melhor trabalho, como também para abrir horizontes e explorar novas técnicas.

O estudo de tópicos que relacionam as crianças e a ilustração infantil revelou-se uma mais valia para a minha formação enquanto ilustrador e designer, servindo para perceber a importância que a ilustração tem no desenvolvimento da criança. A capacidade que a ilustração tem em prender a atenção das crianças, revela-se da mais elevada importância quando somos confrontados com os curtos períodos de atenção do público infantil, pois é um suporte que potencializa a compreensão do texto, facilitando a aprendizagem.

As ilustrações estimulam e promovem a criatividade das crianças, alimentando a sua sensibilidade para a apreciação estética da arte e da beleza.

O estudo do desenvolvimento da percepção visual infantil revelou-se extremamente importante para a aquisição de conhecimentos fundamentais no campo da ilustração

infantil. Através do conhecimento da evolução da percepção da cor, fiquei a saber que as crianças, espontaneamente, preferem ilustrações coloridas por oposição às realizadas a preto-e-branco, e que estas últimas podem ser de difícil percepção, devido à inexperiência visual dos infantes. Crianças com idades à volta dos três anos preferem cores situadas nos extremos do espectro visível como o vermelho, azul e amarelo, o que aliado à sua reduzida capacidade de distinguir cores/sensibilidade ao contraste, justifica que os livros dirigidos a esta faixa etária utilizem essencialmente mancha de cores saturadas com um nível elevado de contraste entre si.

A informação sobre o desenvolvimento visual da criança revela-se extremamente importante na hora de escolher o grafismo, técnica ilustrativa e matizes de cor a utilizar, pois permite-me, enquanto ilustrador e designer, criar obras que respondam da melhor forma às necessidades das crianças, as quais variam consoante a idade das mesmas. Por fim foi recolhida informação relativa à importância e psicologia da cor. No que à importância da cor diz respeito, as suas metafunções revelam o importante papel que a cor desempenha devido à sua capacidade em provocar emoções e ambiência, quando apoia a composição destacando a hierarquia dos seus elementos, ou quando acrescenta informação adicional sobre os elementos ilustrados. Para me inteirar sobre o significado das cores abordei a psicologia das cores, onde o estudo mais pormenorizado sobre as cores principais, permitiu-me conhecer as suas diferentes conotações, efeitos e sentimentos produzidos. O vasto conjunto de propósitos servido pela cor pode e deve ser utilizado pelo ilustrador para guiar o olhar do observador, e acrescentar intensidade e significado às suas obras. A informação recolhida na parte teórica revelou-se uma mais valia na realização do projecto. A nível de desenvolvimento do projecto destaco o conhecimento empírico adquirido ao longo do processo. A possibilidade de experimentar, falhar e voltar a tentar revelou-se essencial a nível metodológico e técnico. Permitiu-me descobrir, em termos de processo, a sequência certa para evitar perdas de tempo com práticas infrutíferas, e deu-me a oportunidade de explorar diferentes técnicas artísticas que me causavam curiosidade e que até então nunca tinha experimentado, e de diferentes estilos gráficos que contribuíram para a minha evolução artística.

CAPÍTULO V: BIBLIOGRAFIA

ALTERMAN, T., HALEY, A., HENDERSON, K., LEONIDAS, G., POULIN, R., SALTZ, I., SEDDON, T. & TSELENTIS, J. (2012). *Typography referenced – a comprehensive visual guide to the language, history and practice of typography*. Massachusetts: Rockport Publishers.

BBC NEWS. (2003). *Baby joy for JK Rowling*. BBC News. Consult. 22 Out 2016, disponível em http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/scotland/2883095.stm

BBC NEWS. (2007). *Harry Potter finale sales hit 11m*, disponível em <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/6912529.stm>

BLOOMSBURY. (n. d.). *Joanne Rowling – the girl who grew up to write Harry Potter*. Consult. 20 Outubro 2016, disponível em <http://www.harrypotter.bloomsbury.com/uk/jk-rowling-biography/>

BOYLE, H. (2016). *Inside The Chamber of Secrets: an interview with illustrator Jim Kay*. Consult. 15 Jun 2017, disponível em <http://booksforkeeps.co.uk/issue/221/childrens-books/articles/inside-the-chamber-of-secrets-an-interview-with-illustrator-jim-k>

CENTRAL MICHIGAN UNIVERSITY, (n. d.). *Style, subjects, technique, and technology*. Consult. 25 Jan 2017, disponível em https://www.cmich.edu/library/clarke/ResearchResources/Childrens_Material/Arthur_Rackham/Pages/Style,-Subjects,-Technique,-and-Technology.aspx

CORRESPONDENT, T. P. (n. d. a). *Artist Jim Kay on illustrating Harry Potter*. Consult. 17 Jun 2017, disponível em <https://www.pottermore.com/features/jim-kay-interview-with-pottermore-correspondent-illustrated-edition>

CORRESPONDENT, T. P. (n. d. b). *Jim Kay speaks at the House of Illustration*. Consult. 15 Jun 2017, disponível em <https://www.pottermore.com/news/jim-kay-speaks-at-house-of-illustration>

CRUZ, V. (2009). *O tesouro da criadora de Harry Potter*. Expresso, disponível em <http://expresso.sapo.pt/actualidade/o-tesouro-da-criadora-de-harry-potter=f525582>

ELDRED, A. (n. d.). *Biography – Jim Kay*. Consult. 15 Jun 2017, disponível em <http://www.alisoneldred.com/biogJimKay.html>

FANG, Z. (1996). *Illustrations, text, and the child reader: what are pictures in children's storybooks for?*. Reading horizons, 37(2), 130-142.

FONSECA, J. (2002). *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza: UEC.

GRENBY, M. (2008). *Children's literature*. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd.

GRENBY, M. (n. d.a). *Moral and instructive children's literature*. aceso 22 Nov., disponível em <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/moral-and-instructive-childrens-literature>.

GRENBY, M. (n. d.b). *The origins of children's literature*, aceso 29 Out., disponível em <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-origins-of-childrens-literature>.

HELLER, E. (2013). *A psicologia das cores : como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Gustavo Gili.

HUNT, P. (Ed.), (1996). *International companion encyclopedia of children's literature*. Londres: Routledge.

HUNT, P. (Ed.), (2004). *International companion encyclopedia of children's literature*. Oxfordshire: Routledge.

JAMES, P. (1947). *English book illustration 1800 – 1900*. Londres e Nova Iorque: The king penguin books.

JONES, M. (2000). *The return of Harry Potter!*. Newsweek, Consult. 18 Out 2016, disponível em <http://europe.newsweek.com/return-harry-potter-161681?rm=eu>

KITE, L. (2016). *How Shaun Tan transformed children's literature*. Consult. 15 Jun 2017, disponível em <https://www.ft.com/content/b60e8c32-64cb-11e6-a08a-c7ac04ef00aa>

KNOWLES, M., & MALMKJAER, K. (2003). *Language and control in children's literature*. Nova Iorque: Routledge.

KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (Ed.). (2011). *Emergent literacy: children's books from 0 to 3*. Amsterdão & Filadélfia: John Benjamins.

KÜMMERLING-MEIBAUER, B. & MEIBAUER, J. (2013). *Towards a cognitive theory of picturebooks*. *International research in children's literature*, 6.2, 143-160.

MCCULLOCH, F. (2011). *Children's literature in context*. Londres: Continuum International Publishing Group.

MCMUNN, M. T. & MCMUNN, W. R. (1972). *Children's Literature in the Middle Ages*. *Children's Literature* 1(1), 21-29. The Johns Hopkins University Press. Consult. 02 Nov 2016, disponível na base de dados Project MUSE.

MILLS, M., & GIVEN, L. M. (Ed.). (2008). *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*. Califórnia: Sage.

NIKOLAJEVA, M. (Ed.). (1995). *Aspects and issues in the history of children's literature*. Connecticut: Greenwood Publishing Group, Inc.

REYNOLDS, K. (n. d.). *Understanding Alice*. acessado 12 Dez., disponível em <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/understanding-alice>.

ROTELLA, C. (2011). *Shaun Tan's wild imagination*. Consult. 15 Jun 2017, disponível em <http://www.nytimes.com/2011/04/24/magazine/mag-24Tan-t.html>

PAINTER, C., MARTIN, J.R. & UNSWORTH, L. (2012). *Reading visual narratives - Image analysis in children's picture books*. Sheffield & Connecticut: Equinox Publishing Ltd.

PEDRI, N. & PETIT, L. (2013). *Picturing the language of images*. Newcastle: Cambridge scholars publishing.

ROWELL, R. (2010). *Randolph Caldecott : renowned british illustrator*. Minnesota: ABDO publishing company.

ROWLING, J. K. (1998). *The Not Especially Fascinating Life So Far of J. K. Rowling*. Consult. 18 Out 2016, disponível em <http://www.accio-quote.org/articles/1998/autobiography.html>

ROWLING, J. K. (n. d. a). *Anne Rowling*. Consult. 17 Outubro 2016, disponível em http://www.jkrowling.com/en_GB/#/about-jk-rowling

ROWLING, J. K. (n. d. b). *Biography*. Consult. 10 Outubro 2016, disponível em http://www.jkrowling.com/en_GB/#/about-jk-rowling

SALISBURY, M. (2004). *Illustrating children's books: creating pictures for publication*. Londres: A & C black publishers ltd.

STONE, L. (1977). *The family, sex and marriage in England 1500-1800*. Nova Iorque: Harper & Row Publishers.

SUSINA, J. (1993). *The lion and the unicorn - The dumbing down of children's literature*. Consult. 02 Dez 2016, disponível na base de dados Project MUSE.

TAN, S. (2002). *Comments on the red tree*. Consult. 17 Jun 2017, disponível em <http://www.shauntan.net/images/whypicbooks.pdf>

TAN, S. (n. d.). *About me*. Consult. 15 Jun 2017, disponível em <http://www.shauntan.net/about.html>

THACKER, D., & WEBB, J. (2002). *Introducing children's literature*. Londres: Routledge.

TSUTSUMI, D. (n. d. a). *Who we are*. Consult. 17 Jun 2017, disponível em

<http://www.tonkohouse.com/about/>

TSUTSUMI, D. (n. d. b). *Art of Dice Tsutsumi - Info*. Consult. 17 Jun 2017, disponível em http://www.simplestroke.com/?page_id=2

UNIVERSITY OF MISSOURI. (n. d.). *Kate Greenaway (1846 – 1901)*. Consult. 10 Jan 2017, disponível em <https://library.missouri.edu/exhibits/childrenliterature/Greenaway.htm>

WATSON, J., KELLNER, T. (2004). *J.K. Rowling And The Billion-Dollar Empire*. Forbes. Consult. 22 Out 2016, disponível em http://www.forbes.com/maserati/billionaires2004/cx_jw_0226rowlingbill04.html

WEINSTEIN, A. (2005). *Once upon a time : illustrations from fairytales, fables, primers, pop-ups, and other children's books*. Nova Iorque: Princeton architectural press.

WOOD, G. (2015). *Jim Kay: 'I worried I'd ruin the most popular children's book in history'*. Consult. 15 Jun 2017, disponível em <http://www.telegraph.co.uk/books/what-to-read/harry-potter-illustrated-jim-kay/>

ZILBERMAN, R. (2015). *A Literatura infantil na escola*. São Paulo: Global Editora.